Meyerbeer's

Leben und Bildungsgang,

seine

Stellung als Operncomponist

im Vergleich zu den Tondichtern der Neuzeit.

Nebst

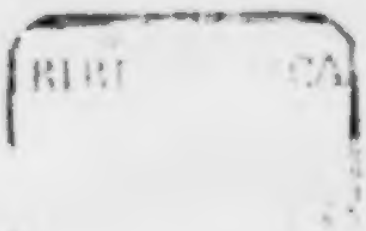
noch ungedruckten Briefen Meyerbeer's.

Von

Dr. J. Schucht.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes.

1869.



Das Recht zur Uebersetzung in fremde Sprachen kann nur mit Bewilligung des Autors und Verlegers erlangt werden.

Vorrede.

Als im schönen Frühlingsmonat des Jahres 1864 die Trauerkunde durch die Welt zog, Meyerbeer sei am 2. Mai in Paris gestorben, überkam mich eine starke Mahnung, den schon längst gefaßten Entschluß, ein größeres Werk über den Meister und dessen Bildungsgang zu schreiben, zur That werden zu lassen.

Er hatte mir viele Mittheilungen aus seinem Leben und über seine Studien gemacht, so mancherlei Wichtiges und minder Wichtiges erzählt, und — was die Hauptsache — mir nicht nur jene unvollkommenen Werke zur Durchsicht gegeben, welche schon längst vergessen sind, son-

dern sogar ungedeckten Produkte aus seiner Schülerzeit zur Verfügung gestellt, um sachgemäß und wahrheitsgetreu über seinen Studiengang schreiben zu können.

Viel umfassende wissenschaftliche Studien und meine Thätigkeit an einigen Zeitschriften hinderten mich, die Arbeit sogleich zu beginnen. Erst vor zwei Jahren gewann ich Muße und benutzte meine ländliche Einsamkeit zur Ausarbeitung der vorliegenden Schrift.

Mein persönliches Verhältniß zu Meyerbeer, das rein geistiger Natur war und nur durch unsere beiderseitige Geistesthätigkeit entstand, hat mich nicht gehindert, noch während dessen Lebenszeit die Wahrheit zu schreiben, also nicht in bloße Lobpreiserei zu verfallen. Was sollte mich nach dessen Tode bewegen, hiervon abzuweichen?!

Unpartheiisch habe ich gezeigt, wo und wie er gefehlt, aber auch dargelegt, was er Großes und Schönes geschaffen, wodurch noch zahlreiche Menschenherzen begeistert und erfreut werden.

Mit einseitiger Lobpreiserei dient man überhaupt nicht, sondern schadet eher; man gehört dann unter jene Freunde, gegen die uns Gott beschützen soll. Einseitiges Loben war auch Meyer-

beer im höchsten Grade zuwider. Hätte er von mir bloß gelobt sein wollen, so würde er mir nicht seine verfehlten, jetzt vergessenen Opern und Schülerarbeiten zur Durchsicht gegeben haben, sondern nur seine großen Meisterwerke. Er wünschte aber von mir eine ausführliche, unpartheiische und wahrheitsgetreue Darstellung seines geistigen Entwickelungsganges und der verschiedenen Bildungsphasen, welche er durchgemacht, und zu diesem Zweck übergab er mir seine Jugendarbeiten, um der Welt zeigen zu können, wie er studirt, gestrebt — wie er viele Jahre rastlos gerungen und auch fehl gegangen, um das höchste Ziel in der Kunst zu erreichen. Das Ziel — sein Ideal — stand ihm in der ersten Zeit noch nicht in Sonnenklarheit vor Augen. Er hat es erst im Verlauf vieler Jahrzehnte — im Mannesalter erreicht.

Es wächst der Mensch nicht nur mit seinen größern Zwecken! — er wächst auch erst im Verlauf der Zeit und der geistigen Bildungsprozesse, welche sich um ihn herum vollziehen. Zwar eilt das Genie seiner Zeit um Jahrhunderte voran! aber es muß erst allen Geistesge-

halt der Vergangenheit und Gegenwart in sich aufgenommen, geistig assimilirt haben, um auf den Gipfelpunkt der Geistesbildung zu kommen; dann schafft es Werke, welche über den Produkten der Vorzeit stehen und der Gegenwart voran eilen.

So zeige ich, daß Meyerbeer von Rossini, Auber und andern italienischen, französischen und deutschen Componisten Vieles gelernt, sie auch nachgeahmt hat, während seiner ersten und zweiten Schöpferperiode; daß er sie aber mit seinen spätern Werken weit, weit überflügelt; worauf der weltberühmte, vielgefeierte Rossini aus Verzweiflung die Feder wegwarf und nicht mehr schrieb, weil er nach einem „Robert der Teufel" nichts zu schaffen vermochte, was dieser Oper gleich stände.

Das hat der Schwan von Pesaro selbst ausgesprochen. Ehren wir seine Offenheit, sie schmälert seinen Ruhm nicht. —

Mancher Leser dieser Schrift wird wohl fragen: „Warum Meyerbeer unter den zahlreichen Schriftstellern seiner Bekanntschaft gerade mich erwählt, und hauptsächlich mir viele Mittheilungen

aus seinem Leben gemacht und die Produkte seiner Studienzeit zur Kenntnißnahme übergeben habe?"

Die Beantwortung findet man im Buche. Hier bemerke ich nur, daß es hauptsächlich aus dem Grunde geschah, weil er mit dem Standpunkt meiner Kritik einverstanden war und überhaupt mit meiner Kunstansicht am besten harmonirte.

Ich selbst weiß keinen andern Grund, mir dies Vertrauen anders zu erklären.

Was den Standpunkt meiner Kritik und Kunstansicht betrifft, darüber wird man ebenfalls im Werke hinreichenden Aufschluß finden. Viele Leser werden auch schon damit bekannt sein, denn ich habe seit Jahren zahlreiche Abhandlungen in Musik- und Literaturzeitungen über dieses Thema veröffentlicht. Am ausführlichsten habe ich mich in dem bei G. Reuse erschienenen Werke: „Die Wissenschaften im 19. Jahrhundert und die Resultate ihrer Forschungen" ausgesprochen, und erlaube mir, die geliebten Leser auf die Abhandlungen im dritten bis achten Bande aufmerksam zu machen. Darin wird man sich über meine

Kunst- und Weltanschauung hinreichend orientiren können.

Ueber meine sociale Stellung erlaube ich mir zu bemerken, daß ich bisher als Privatmann gelebt und stets meine Zeit der Kunst und Wissenschaft gewidmet habe. War ich von Kant und seinen Kategorien, von Hegel's Logik und Schelling's Transscendental-Philosophie ermüdet und abgespannt, dann wandte ich mich zur holden Musica, spielte eine Beethoven'sche Sonate, ein Chopin'sches Nocturno oder componirte ein Geibel'sches Lied, und neu belebt konnte ich dann wieder viele Stunden abstracten Studien widmen. So habe ich es meine ganze Lebenszeit hindurch gehalten; von der Wissenschaft zur Musik und Poesie und umgekehrt. Vermöge dieser abwechselnden Studien war es mir möglich, oft mehr als 14 Stunden täglich arbeiten zu können. Philosophie, Geschichte, Naturwissenschaft, Musik und Poesie waren mir stets die treuesten Freundinnen meines Lebens; ihnen danke ich zahlreiche Hochgenüsse, welche die Welt mit ihren Zerstreuungen nicht zu geben vermag. Musik gewährt also nicht bloß Vergnügen, sie wirkt auch belebend, begeisternd und erregt zu neuer Geistes-

thätigkeit. Dieſe bildende Macht haben ſchon die alten Griechen, hauptſächlich Plato, erkannt und ſie deshalb als weſentliches Bildungsmittel empfohlen. Heutzutage bedarf ſie keiner Empfehlung mehr; Muſik gehört ſo nothwendig mit zur guten Erziehung wie Leſen und Schreiben. Sie iſt der Menſchheit unentbehrlichſte Tröſterin in Leid und Schmerz und die theilnehmende Freundin aller Luſt- und Wonnegefühle, welche unſre Bruſt durchziehen. Jene ſchöpferiſchen Geiſter, welche uns ſo herrliche, tiefergreifende Tongebilde ſchaffen, wodurch alle Menſchenherzen erfreut werden, verdienen alſo nicht bloß Verehrung und Bewunderung, ſondern auch die Dankbarkeit der geſammten Menſchheit. Das heißt, jene Dankbarkeit, welche ſich nicht bloß durch Worte, ſondern auch durch Thaten kund gibt.

Daß das Leben und der Studiengang ſolcher Männer ſtets das höchſte Intereſſe für alle Gebildete hat, iſt ſelbſtverſtändlich. Es bedarf alſo nicht der Rechtfertigung und Erklärung, wenn man jetzt noch ein Buch über Meyerbeer veröffentlicht!

Im Gegentheil, man muß ſich wundern, daß in unſrer ſchreibluſtigen Zeit nicht ſchon

zahlreiche Werke über diesen weltberühmten Tondichter erschienen sind, da doch über bedeutend kleinere Geister viele Bände gedruckt wurden und noch täglich gedruckt werden!

Ein Componist, dessen Melodien in allen Winkeln der Erde ertönen, der von allen civilisirten Nationen verehrt und bewundert wird, und dem auf fremder Erde königliche Ehre erwiesen wurde, muß doch wohl mehr sein, als ein bloßer Effectmacher und Nachahmer, wie seine Feinde ausschrieen; er muß Geistesgehalt, Ideenreichthum gegeben haben, sonst läßt sich eine solche epochemachende Wirkung nicht erklären. Die weniger gelungenen Produkte seiner Uebergangsperiode sind verschwunden und vergessen; die großen dramatischen Meisterwerke, womit er seine Zeitgenossen übergipfelte und in allen Ländern der Erde Epoche machte, werden noch viele Jahrzehnte über die Bühne gehen und bewundert werden. Das ist ein Factum, was sich nicht wegdisputiren läßt. Nur Werke mit Geistesgehalt und Formvollendung vermögen sich so lange zu halten; bloße Effectstücke verschwinden binnen kurzer Zeit. Dies Schicksal hatten auch Meyerbeer's Jugendarbeiten. Wer Partituren lesen

kann, weiß, daß in den spätern Werken mehr vorhanden ist, als bloße Effecthascherei. Sie zeichnen sich durch Ideenreichthum, Formvollendung und dramatische Wahrheit aus; das ist's, wodurch sie unter allen civilisirten Nationen der Welt Epoche machten und ihnen der Ehrenplatz unter den klassischen Meisterwerken gesichert wird. Eine Biographie ihres Schöpfers wird also gewiß Vielen sehr willkommen sein. Die Gegner, deren Zahl sich heutzutage immer mehr verkleinert, werden daraus ersehen, daß der Mann nicht um äußern Glanz und den Beifall der Menge speculirt, sondern, daß er viel, sehr viel studirt, ehrlich gestrebt und rastlos gearbeitet hat, um das höchste Ziel in der Kunst zu erreichen, d. h. um Werke zu erzeugen, welche für alle Zeiten classischen Werth haben. Man kann und darf überhaupt nicht absoluter Gegner irgend eines Componisten, Dichters oder Schriftstellers sein; das ist ein einseitiger Standpunkt und bekundet nur Mangel an Geistesbildung; sondern man muß das Gute, Große und Schöne, was sie geschaffen, ehrend würdigen und die Fehler und Schwächen nachsichtsvoll beurtheilen und erklären. Das war seit vielen Jahren

mein Standpunkt in der Kunst- und Literaturkritik und in diesem Sinne habe ich auch das vorliegende Werk geschrieben. Schließlich bemerke ich noch, daß ich die Abhandlung: „Einige Notizen über Meyerbeer's Entwickelungsgang," welche in der Neuen Zeitschrift für Musik durch vier Nummern ging, nur auf ausdrücklichen Wunsch des Professor Brendel für seine Zeitung geschrieben habe. Und merkwürdiges Schicksal! er sollte die Vollendung des Artikels nicht erleben: nach der ersten Fortsetzung starb er plötzlich und unerwartet. —

Um gütige und nachsichtsvolle Aufnahme dieser Schrift bittet ergebenst

Leipzig, im Februar 1869.

Der Verfasser.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Erſter Abſchnitt.

Mein perſönliches Verhältniß zu Meyerbeer 1

Zweiter Abſchnitt.

Die Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts . 17

Dritter Abſchnitt.

Gluck's Reform 26

Vierter Abſchnitt.

Mozart 37

Fünfter Abſchnitt.

Meyerbeer's Jugendjahre:
Geburt und Erziehung 57

Sechſter Abſchnitt.

Meyerbeer's erſte Bildungszeit 81

Siebenter Abſchnitt.

Meyerbeer's erſtes großes Werk: das Oratorium „Gott und die Natur" 88

Achter Abſchnitt.

Erſte Periode von Meyerbeer's Schöpferthätigkeit, vorherrſchend deutſcher Styl.
Die Opern: Das Gelübde des Jephta, Wirth und Gaſt, die zwei Kaliſen und ſeine geiſtlichen Lieder. 95

Neunter Abſchnitt.

Der italieniſche, franzöſiſche und deutſche Styl 100

Seite

Zehnter Abſchnitt.

Zweite Periode: italieniſcher Styl.

Die Opern 1) Romilda e Constanza, 2) Semiramide Riconosciuta, 3) Emma von Norburgh, 4) Margarita d'Angiu, 5) l'Esule di Granada, 6) Almanzor, 7) la Porte de Brandebourg, 8) Il Crociato in Egitto 120

Elfter Abſchnitt.

Emma von Norburgh und Il Crociato in Egitto . . 130

Zwölfter Abſchnitt.

Wanderleben der Jünglingsjahre 152

Dreizehnter Abſchnitt.

Die Oper während der Reſtaurationsperiode in Deutſchland, Italien und Frankreich 173

Vierzehnter Abſchnitt.

Dritte Periode. Robert der Teufel, die Hugenotten, Struenſee, der Prophet 205

Fünfzehnter Abſchnitt.

Die Hugenotten 237

Sechzehnter Abſchnitt.

Das Melodrama Struenſee 262

Siebzehnter Abſchnitt.

Meyerbeer's Ernennung zum Königl. Preuß. General-Muſikdirector 274

Achtzehnter Abſchnitt.

Der Prophet 287

Neunzehnter Abſchnitt.

Die Werke der letzten Lebensperiode.

Das Feldlager in Schleſien, umgearbeitet zum Nordſtern, Dinorah und die Afrikanerin 307

Zwanzigſter Abſchnitt.

Meyerbeer's Stellung als Operncomponiſt zu den Tondichtern der Neuzeit und ganz beſonders zu Richard Wagner 333

Einundzwanzigſter Abſchnitt.

Die letzten Lebensjahre des Tondichters 359

Briefe deſſelben.

Die Zeit der Jugendjahre.

Erſter Abſchnitt.

Mein perſönliches Verhältniß zu Meyerbeer.

Die Werke der großen Tondichter gründlich zu beurtheilen und zu claſſificiren vermag nur derjenige Schriftſteller, welcher ausführliche Studien in der Compoſition gemacht und eine vielumfaſſende Literaturkenntniß beſitzt. Um aber den Bildungsgang eines großen Geiſtes und ſeine Individualität ſchildern zu können, iſt auch noch eine nähere perſönliche Bekanntſchaft erforderlich. Was nun die erſte Anforderung betrifft, ſo muß ich bemerken, daß ich nicht nur gründliche Studien in allen Zweigen der muſikaliſchen Theorie abſolvirt, ſondern auch drei Symphonien, eine Oper, Quartette, Ouverturen, zahlreiche Lieder und Clavier-Compoſitionen geſchrieben habe, wovon mehrere gedruckt und die Symphonien, Ouverturen und Quartette in einigen Städten aufgeführt worden ſind. Außerdem habe ich ſchon ſeit vielen Jahren als muſikwiſſenſchaftlicher Schriftſteller gewirkt, in Leipziger, Cölner, Berliner Muſik-Zeitungen, in den „Wiſſenſchaften im 19. Jahrhundert“ und vielen andern Zeitſchriften größere Leitartikel über die

wichtigsten Themata veröffentlicht, wie jedem Kundigen bekannt sein wird. Daß man bei einer solchen Thätigkeit sehr leicht mit vielen musikalischen Größen näher bekannt wird, ist selbstverständlich. Dies Glück wurde mir auch mit Meyerbeer zu Theil. Durch eine besondere Veranlassung erhielt ich von ihm mündlich die wichtigsten Aufschlüsse über seinen Bildungsgang, und — was das Hochwichtigste — er gab mir Compositionen aus seiner Studienzeit zur Durchsicht; Werke, die er unter der Leitung seiner Lehrer geschrieben und nicht veröffentlicht hat, weil es ja eben nur Vorstudien sind. Daß ich hierdurch ganz besonders befähigt worden bin, des großen Mannes Bildungsgang zu schildern, wird Niemand in Abrede stellen. Die Veranlassung, wodurch ich dessen Schülerversuche zur Durchsicht erhielt und von ihm mündlich über seinen Studiengang in Kenntniß gesetzt wurde, war folgende.

1854 reiste ich nach Berlin, um dort meine höhern wissenschaftlichen Studien zu ergänzen und neue literarische Anknüpfungen machen zu können. Meine ersten Visiten waren ganz natürlich den dortigen weltberühmten Gelehrten und Künstlern gewidmet, von denen ich — mit wenigen Ausnahmen — sehr freundschaftlich empfangen wurde. Da ich in der schönsten Sommersaison dort ankam, wo die Glücklichern Berlins in Bädern und auf dem Lande weilen, mußte ich vernehmen, daß Meyerbeer nach Spaa gereist und erst im October zurückkehren werde. Aber der wunderschöne Herbst mit seinen warmen Octobertagen verzögerte auch dessen An-

kunft bis im November. Nachdem er endlich wieder in Berlins Mauern eingekehrt war und am Pariſer Platz wohnte, meldete ich ihm ſchriftlich meine Ankunft und bat um die Ehre, ihn beſuchen zu dürfen. Beiläufig muß ich bemerken, daß ich ſchon früher, vor meiner Ankunft in Berlin, einige Briefe mit ihm gewechſelt hatte. Nach vierzehn Tagen erhielt ich gerade an meinem Geburtstage eine ſchriftliche Einladung von ihm. Das war eine der ſchönſten Geburtstagsfreuden, die ich erlebt; unerklärlich war mir nur das Factum, daß Meyerbeers Einladung an dem Tage kam, wo ich zuerſt das Licht der Welt erblickt hatte. Ich verweilte über eine Stunde bei ihm, denn die höchſt intereſſante Unterredung über Kunſt und Wiſſenſchaft ließ uns die Zeit verpaſſen. Sein berliner Aufenthalt beſchränkte ſich in jener Periode auf einige Wintermonate. Die übrige Zeit verweilte er in Paris, wo er eine beſtändige Wohnung gemiethet hatte, und in Bädern, größtentheils in Spaa. Sobald er wieder nach Berlin kam, bechrte er mich mit Einladungen. Auch begegneten wir uns oft im Thiergarten, wo er niemals verfehlte, ſchon zwanzig Schritte vor mir — ehe ich ihn erkannte — zu rufen: „Guten Tag, Herr Doctor! wie befinden Sie ſich noch?“ —

Feine Höflichkeit war ein weſentlicher Charakterzug Meyerbeers. —

Außerdem trafen wir uns in Soiréen, Concerten und bei anderen Kunſtgenüſſen.

Etwas intimer und mittheilſamer wurde das

Verhältniß im Herbſt des Jahres 1856, wozu folgendes Factum die Veranlaſſung gab.

Der Muſikhändler Guſtav Bock in Berlin, in deſſen Verlag die neue Berliner Muſik-Zeitung erſcheint, an der ich ſchon ſeit 1849 Mitarbeiter war und verſchiedene äſthetiſche Abhandlungen darin veröffentlicht hatte, wünſchte von mir eine größere Arbeit über Meyerbeers Styl, wozu er mir wenigſtens 6 bis 8 Nummern einräumen wollte, das heißt, die erſten Spalten jeder Nummer, welche für Leitartikel beſtimmt ſind. Mit Freuden ſagte ich ja! denn eine erwünſchtere Aufgabe konnte mir nicht geſtellt werden. Nur machte ich Herrn Bock mein Bedenken geltend, daß man eine ſolche Arbeit nicht ſchreiben könne, ohne die ſpeciellſte Kenntniß der frühern Meyerbeerſchen Opern, welche ſich nicht mehr auf dem Repertoir befinden und die ich nie gehört noch geſehen hatte. Herr Bock bemerkte: daß er ſchon mit Meyerbeer hierüber geſprochen und dieſer ſich bereit erklärt habe, mir alle ſeine frühern Werke zur Durchſicht zu leihen. Auch wäre er bereit, mir biographiſche Notizen zu geben und Mittheilungen über ſeinen Studiengang zu machen, ich ſolle ihn nur beſuchen.

Wer war glücklicher als ich!

Mit freudeklopfendem Herzen eilte ich zum ehrwürdigen Meiſter und ward ſehr freundlich empfangen. Er discutirte lange und verſchiedenemal mit mir über ſein Leben, ſeine Studien, über ſeine erſten Verſuche als Componiſt, beſprach ſein erſtes Auftreten und deſſen

Erfolg ꝛc. gab mir ein Heft: „Les Contemporains“, worin eine in franzöſiſcher Sprache geſchriebene Biographie und Kritik ſeiner Werke abgedruckt war, und was vor Allem wichtig — er verſprach mir, alle ſeine frühern deutſchen und franzöſiſchen Opern nebſt den Erſtlingsproducten und Schülerverſuchen aus ſeiner Studienzeit zu ſchicken. Auch wolle er mir einige ungedruckte Werke, z. B. ein Oratorium im Manuſcript zuſenden, woraus ich dann ſeinen Bildungsgang von den erſten Regungen an bis zu ſeinen ſpätern Werken, den Hugenotten und dem Prophet, verfolgen könne.

Ganz unbeſchreiblich groß war meine Freude, als nun im Verlauf von acht Tagen Meyerbeers alter Diener mehremal mit dicken Packeten angefahren kam und ſie in meinem Zimmer ablagerte.

Der Muſikhändler Bock, obgleich ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Claſſiker Gluck und Mozart, war auch ein ebenſo begeiſterter Freund der Meyerbeer'ſchen Muſe und ſchätzte damals nicht nur meine Schriftſtellerthätigkeit, ſondern harmonirte auch mit meinem Standpunkte, den ich unter den verſchiedenen Partheien, welche ſich damals unter den Kunſtkritikern gebildet hatten, einnahm und durch zahlreiche Artikel zur Geltung brachte, wodurch dann eine beſſere Würdigung der alten und neuern Tonwerke erzielt wurde. Als er vernommen, daß ich Meyerbeers Werke im Hauſe hatte, konnte er voller Freude die Zeit gar nicht erwarten, wo ich ihm das Manuſcript übergeben wollte, ſondern verlangte, ich ſolle gleich anfangen und für das wöchent-

lich erſcheinende Blatt jede Woche einige Spalten ſchreiben, die er ſogleich abdrucken laſſen könne. Nach einigem Zögern willigte ich ein, obgleich ich lieber die ganze Arbeit erſt vollendet und dann dem Druck übergeben hätte. Der Anfang, alſo die Einleitung der auf 6 bis 8 Nummern berechneten Abhandlung wurde in Nr. 47 am 19. November 1856 abgedruckt. Bevor ſie in die Druckerei wanderte, las ich ſie erſt Hrn. Bock vor, um etwaige nöthige Erklärungen geben zu können und ſeine Anſicht darüber zu vernehmen. Der Mann war ganz entzückt und rief mehremal während meines Leſens: „herrlich," „vortrefflich." Wer beſchreibt nun mein Erſtaunen, als ich ihn einige Tage nach der Veröffentlichung ſehr verſtimmt und mißlaunig fand?

„Ach Herr . . . ," ſagte er mir, „ich habe geſtern Abend viel aushalten müſſen; ich war in einer muſikaliſchen Geſellſchaft, da ging's über Ihren Artikel her! — ich habe noch nie eine ſo heftige Aufregung — einen ſolchen Sturm erlebt! Beendigen Sie die Abhandlung in der nächſten Nummer!"

„Das iſt ganz unmöglich!" rief ich aus, „ich habe ja nur erſt die Einleitung geſchrieben, wie kann ich nun ſogleich den Schluß bringen!! Lieber will ich gar nichts wieder ſchreiben, anſtatt eine Carricatur von Darſtellung zu geben. Was hat man Anſtößiges gefunden? — Und wer ſind die ſo ſtark entrüſteten Herren geweſen?" — Darüber gab mir Herr Bock keine Aufklärung und nannte mir auch nicht einmal die Geſellſchaft, verſtand ſich aber dazu, mir noch drei Num-

mern zur Fortsetzung einzuräumen. Da ich aber in drei Nummern (auch) beim besten Willen) den Artikel nicht vollenden konnte, wenn nicht alle Spalten voll gedruckt werden sollten, so erhielt ich später auf dringendes Bitten noch eine vierte. Durch diesen störenden Umstand ist die Abhandlung zu einer ganz unegalen und unvollkommenen Skizze geworden. In diesem Werkchen will ich nun eine ganz ausführliche Darstellung über Meyerbeers Bildungsgang geben, welche um so objectiver werden wird, weil jetzt nach dem Tode des großen Mannes die conventionellen Rücksichten wegfallen, die man einem Freunde schuldig ist und daher verhindern, dessen Fehler und Schwächen zu rügen. Auch die größten Geister der Weltgeschichte hatten ihre menschlichen Schwächen, also auch ein Meyerbeer. Nur darf der Partheihaß und die persönliche Gereiztheit nicht soweit gehen und den ganzen Menschen wegen einer fehlerhaften Rockfalte für eine Carricatur erklären. Ein tiefdurchdachtes und tiefempfundenes Kunstwerk, das in allen Welttheilen die Geister wahrhaft elektrisirt, kann — weil sich einige Schwächen darin vorfinden — nicht als bloßes Effectstück bezeichnet werden.

Am Grabe der großen Meister schweigt der Neid und verstummt der Haß! — Hoffentlich werden nun auch Meyerbeer's Gegner, von denen schon viele ins Land der ewigen Ruhe gegangen sind, des großen Mannes Werke unpartheiischer würdigen. Ich will hier nicht nur seinen Styl, sondern seinen ganzen Studiengang besprechen.

Viele der geehrten Leſer werden nun zu wiſſen wünſchen, was in der erwähnten Einleitung geſtanden habe, das ſo große Aufregung hervorgerufen hat. Ihnen zu genügen und weil ich die darin ausgeſprochene Anſicht noch heute vertrete, will ich ſie hier wörtlich citiren, denn ſie kann zugleich als Einleitung dieſes Werks betrachtet werden.

„Seitdem der denkende Geiſt zu der Erkenntniß und Einſicht gelangt iſt, daß ſich in der Poeſie und Muſik, ſowie in den bildenden Künſten das ganze Geiſtesleben der Menſchheit in ſeiner Totalerſcheinung des Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenlebens offenbart und manifeſtirt; daß demzufolge die Kunſtproducte der Culturvölker aller Zeitperioden das realgewordene Ideenleben in ſeiner welthiſtoriſchen Entwickelung darſtellen und alſo das wahrhafteſte Spiegelbild von der Phyſiognomie des ſich auslebenden Geiſtes aller Völker geben: ſeit dieſem errungenen Reſultat der philoſophiſchen Forſchung hat die Kritik und Geſchichte der Künſte eine ganz andere Geſtalt erhalten, als in der früheren Zeit. — Jetzt betrachtet man nicht mehr die Werke der Kunſt blos als den Ausfluß der individuellen Geiſtesſtimmung einer Perſönlichkeit, welche durch momentane Urſachen determinirt und nach den verſchiedenen Lebensverhältniſſen modificirt wird, ſondern man begreift und faßt ſie auf als die objectiv gewordenen Gedanken der ſchöpferiſchen Subjectivität des Menſchengeiſtes; wir erkennen durch ſie den großen organiſchen Entwickelungsproceß der Weltgeſchichte, weil in ihnen

das Gedanken- und Ideenleben der gesammten Menschheit sich in organischer Gestalt hervorringt und in schönen Formen darlegt. — Und so wie in dem Geistesleben eines productiven Geistes jedes seiner Werke mit Freiheit und Nothwendigkeit producirt wird im Verlauf der Zeit, und zwar so, daß ein Werk das andere hervorruft und bedingt in der organischen Gedankenfolge: so ruft auch, im großen Entwickelungsgang der Geistesgeschichte der Menschheit, ein Geist den andern hervor durch die begeisternde Belebung seiner Werke und sollicitirt ihn hierdurch zur schöpferischen Thätigkeit. Denn in diesem Thätigsein, in dieser fortwährenden Verwirklichung des subjectiven Gedankenlebens zu realen Objecten, in diesem Bilden und Gestalten der Ideen zu schönen Kunstwerken: findet der productive Geist seine innigste Befriedigung und höchste Seligkeit im Erdenleben. Aber auch seine innersteigene Natur bestimmt und treibt ihn zum Schaffen, indem er nur hierdurch seine wahre Existenz aus- und darlebt. Und von diesem Standpunkte aus müssen auch die Kunstproducte und die ganze geistige Thätigkeit der in der Weltgeschichte epochemachenden Künstler beurtheilt und classificirt werden; denn nur hierdurch wird es möglich, sie unpartheiisch und wahrheitsgemäß würdigen zu können.

Da jeder wahrhaft productive Geist sich von seinem Vorgänger dadurch unterscheidet, daß er einen reichern und tiefern Gedankeninhalt in anders modificirten und weitumfassenden Formen zur Darstellung

bringt, ſo wird er beim erſten Kundgeben ſeiner Ideengebilde in der großen Menge einen Widerſpruch und Tadel erfahren, welcher ſogar oft in die bösartigſte Verleumdung und Schmähſucht übergeht. Nur wenige Geiſter wird er anfangs finden, die ſeine originellen und großartigen Gebilde zu begreifen und zu verſtehen vermögen und ſich an ihnen erfreuen und begeiſtern; ein Theil des Publicums bleibt im Erſtaunen ſtumm, der andere Theil, und zwar die bedeutendſte Zahl, ergeht ſich in Verfolgungen aller Art. Hierzu kömmt noch der in ſo vielen Menſchen tief eingewurzelte Neid, welcher alles Hohe und Edle begeifert, wo er es auch finden mag. Dieſer häßliche Neid, den die alten Völker als eine beſondere Gottheit perſonificirten — ſo ſehr nahmen ſie ſeine überall ſchädlichen Einwirkungen wahr — verſagt jedem hervortretenden Genie die Anerkennung und Berechtigung zur Exiſtenz. Die neidiſche Nivellirungsſucht arbeitet ſtets darauf hin, alle hervorragenden Geiſter zu verkleinern oder womöglich lächerlich oder gar oft verächtlich zu machen. Die genialſten Geiſtesproducte werden verhöhnt, verſpottet und zu Carricaturen verzerrt, theils aus galliger Bösartigkeit, theils aus Ignoranz und Borniertheit. Dieſe Schilderung wird gewiß Niemand zu ſchwarzſehend finden, denn die Geſchichte aller Zeiten und die Biographien aller epochemachenden Denker und Dichter beweiſen die Wahrheit meiner Ausſage. Denn gar mancher junge edle Geiſt wurde ſchon in der erſten Entfaltung ſeiner productiven Thätigkeit gehemmt, gebrochen und mußte

in der Blüthezeit ſeines Erdenlebens in das Grab ſinken, weil er nicht die Kraft, die ſtarke unbeugſame Energie beſaß, um allen giftigen Verfolgungen widerſtehen zu können und dem Hohne der Menge die ſtoiſche Ruhe und Würde des ſich ſeines Selbſt bewußten Denkers entgegen zu ſetzen.

Auch Meyerbeer gehört zu jenen Tondichtern, denen das Geſchick in ganz beſonders hohem Grade zu Theil wurde, von der Kritik aufs Heftigſte und Maßloſeſte geſchmähet und verläumdet zu werden. In ſeiner Knabenzeit wurde er wegen ſeines meiſterhaften Pianoſpiels und ſeiner Genialität in der Muſik gefeiert und bewundert; als er aber in den Jünglingsjahren nach den tiefſten wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Studien mit ſeinen Opern und andern großen Compoſitionen auftrat, erhob ſich ein Sturm gegen ihn in der muſikaliſchen Kritik, wie ihn faſt noch kein Componiſt erdulden mußte. Selbſt ſeine innigſten Freunde und Studiengenoſſen wendeten ſich von ihm und ſchrieen über Verrath des deutſchen Geiſtes an das geiſtloſe Fremdland; man beklagte es ſchmerzlich, daß dieſer hochgeniale Meyerbeer ſeine ganze deutſche Geiſtesnatur verleugne, und ſtatt gediegener Werke nur leichtfertige Modeproducte im italieniſch-franzöſiſchen Geſchmack ſchreibe. Andere urtheilten wieder anders und entgegengeſetzt über ihn; doch würde ich zu weitläufig werden, wollte ich all' das Geſchwätz citiren, was damals in Zeitungen und Kaffeehäuſern geführt wurde, und welches nun ſpurlos verhallt iſt. Meyerbeer aufs

tiefſte erbittert und verletzt durch die oft rohen und tactloſen Angriffe, verließ Deutſchland auf viele Jahre. Er zog über die Alpen in das poeſiereiche Italien, um in jenen milden Lüften geneſen zu können von den ſchmerzlichen Wunden, die ihm die rohen Kritiker des Nordens geſchlagen hatten. Da lebte er ſich hinein in das reiche Gefühls- und Empfindungsleben, ſowie in das ganze Denken und Sein der tiefgefühlvollen Italiener; mit ihnen liebte er ihre Freuden und litt ihre Schmerzen. In ſanften Zephyrlüften, unter ſüß duftenden Myrthenzweigen und Balſam hauchenden Orangenblüthen ſchwelgte ſein Geiſt in einem neuen Leben. Des Nordens eiſig rauhe Stürme mit dem Schloßenhagel lebten nur noch in ſeiner Erinnerung. Dort unter jenem heitern azurblauen Himmel, unter den Liebesluſt und Liebeswonne athmenden zarten Liedermelodien, die ihm auf allen Wegen entgegentönten, dort geſundete ſein krankes Herz und ſein Geiſt erſtarkte und fühlte ſich gekräftigt, belebt zu neuer ſchöpferiſcher Thätigkeit. Es begannen nun ſeine tiefgefühlvollen und wonneſüßen Melodien ſich in ſeinem Geiſte zu entfalten und zu größern Tongebilden zu geſtalten, welche ſodann in ſeinen ſpätern Opern zur wirklichen Kunſtgeſtalt objectivirt wurden. Aber noch wagte er ſich nicht an die Ausführung größerer Werke; denn noch ein Land und deſſen Bewohner mußte er ſo speciell genau kennen lernen, als Deutſchland und Italien. Er zog nach Frankreich in die Centralſtadt und Metropole der Intelligenz.

In Paris ging er aus dem ſanften ſentimentalen Gefühlsleben der Italiener in die heitere neckende Weltluſt der ſanguiniſchen Franzoſen über. Die ſanft klagenden Elegien des italieniſchen Geiſtes wurden durch die lachenden Erdenfreuden der wolluſttrunkenen Hauptſtadt in den Hintergrund gedrängt. Und hier, beim Wein und Spiel und dem Geſang der Schönen, welche die Luſt als das höchſte Glück der Erde betrachten, erwachte auch unſer Meyerbeer zu neuer Lebensluſt, und mit friſch geſtählter Geiſteskraft begann er wieder zu produciren; im raſtlos thätigen Feuereifer der Franzoſen und mit beharrlicher Geduld und gelehrter Gründlichkeit der Deutſchen und dem äſthetiſchen Zartgefühl der Italiener ſchuf er uns eine neue Oper, genannt: „Robert der Teufel," welche im Jahre 1831 am 21. November (nach Verons und Meyerbeers Ausſage) zur erſten Aufführung im großen Opernhauſe zu Paris gelangte, und von dort aus in kurzer Zeit die Rundreiſe um die Erde machte, um unter allen Culturvölkern der fünf Welttheile heimiſch zu werden.

Hierdurch hatte Meyerbeer ſeine erſte wahrhaft große Geiſtesthat vollbracht. Sein Robert hat nun ſeit 25 Jahren überall Kunde gegeben von der hohen Geiſteskraft und der Genialität ſeines Schöpfers. An allen Orten, unter allen Völkern, hat er evident und unwiderleglich bewieſen: daß das wahre Ideal des Edlen und Schönen, welches ſtets zugleich das hohe Ideal des ſittlich Guten iſt, zwar oft auf lange Zeit von dem unheimlichen Princip des Böſen verfolgt und

verfinſtert werden kann, um es endlich mit negirender Thätigkeit verkehren zu wollen: daß es aber vermöge ſeiner innewohnenden Geiſtesnatur doch zuletzt zum triumphirenden Siege gelangt und dadurch das ewige Verdammungsurtheil und die radicale Vernichtung über das ſataniſch böſe Princip verhängt und vollzieht, um ſodann in Sonnenklarheit des Geiſtes die tiefe Erkenntniß der reinen Wahrheit und die ewige beſeligende Liebe zu verleihen und dem ausharrenden Dulder zu gewähren.

Bei der Beurtheilung der Werke Meyerbeers aus der ſpäteren Periode ſeines Lebens darf man den vieljährigen Aufenthalt dieſes Mannes in Italien und Frankreich nicht zu gering anrechnen. Das Leben, das Meyerbeer dort er- und durchlebt hat, und die tiefen Studien, die er dort machte über das Gefühls- und Geiſtesleben jener Nationen, wie es ſich in allen ſocialen Verhältniſſen manifeſtirt und zur objectiven Darſtellung in den Kunſtwerken geſtaltet, waren von großem Einfluß. Dieſe Studien des geſammten Nationallebens jener Völker haben den weſentlichſten und wichtigſten Antheil an ſeiner mächtig groß gewordenen Schöpferkraft, welche in vielen Situationen bis jetzt noch als unübertreffbar hinſichtlich der wahrheitsgemäßen dramatiſchen Darſtellung daſteht und als Muſter, als Ideal noch für viele Völker der kommenden Zeiten gelten wird.

Da ich mir hier die Aufgabe geſtellt habe, Meyerbeers Styl zu charakteriſiren und in ſeiner genetiſchen Entwicklung zu verfolgen, ſo bin ich genöthigt, den

ganzen Bildungsgang ſeines Geiſtes ſehr ſpeciell zu betrachten und werde demzufolge noch einmal hierauf zurückkommen; für jetzt gehe ich zu der Betrachtung ſeiner früheſten Schöpferthätigkeit über, wie ſie ſich in ſeinen erſten Compoſitionen kundgegeben hat.

Um aber den Leſern eine wahrheitsgemäße Definition von Meyerbeers Styl und ſeiner ganzen Darſtellungsweiſe geben zu können, muß ich alle geiſtigen Einflüſſe des ganzen Zeitalters auf die Productionskraft der Künſtler berückſichtigen und nachweiſen, in welchem Cauſalnexus ſie mit der geſammten Geiſtesthätigkeit der Dichter und Denker wirkten. Nur durch dieſe gründliche Darlegung wird es mir möglich werden, ein treues Bild von des Mannes Styl und ſeiner ganzen Geiſtesthätigkeit geben zu können. Ich werde daher ſeine wichtigſten Tondichtungen in chronologiſcher Reihenfolge betrachten und charakteriſiren, um hierdurch den großen Entwickelungsgang ſeines ſchöpferiſchen Geiſtes in allen ſeinen Manifeſtationen kennen zu lernen. Denn nur durch eine ſolche gründliche Kenntniß kann ſeine ganze geiſtige Erſcheinung wahrhaft verſtanden und gewürdigt werden.“ —

Dies iſt mein Corpus delicti, welches ſo ungeheure Aufregung und Entrüſtung erzeugte, daß dem Verleger aller Muth verging, auch nur eine Fortſetzung drucken zu laſſen. Wer mögen jene Männer geweſen ſein, welche durch dieſe Einleitung ſo gewaltig in Harniſch gebracht wurden? — Ich weiß es nicht und habe hierüber nur Vermuthungen, die ich nicht ausſprechen will, weil man

ſich dabei leicht täuſchen und Unſchuldigen Unrecht zufügen kann. Vergeſſen wir dieſe Miſère kleinlicher Menſchen, die ſich wahrſcheinlich getroffen fühlten, weil ſie ehemals zelotiſche Gegner Meyerbeers waren und ſich deſſen jetzt ſchämten, vielleicht auch noch nähere Enthüllungen und Kritiken ihres frühern unſaubern Treibens befürchteten. —

Dieſe wenigen Andeutungen über mein perſönliches Verhältniß zu Meyerbeer mögen vorläufig genügen; was ich von ihm über ſeinen Studiengang, über ſein Auftreten als Operncomponiſt erfuhr, werde ich im Verlauf des Werks mittheilen, ebenſo die Reſultate meiner Studien der Werke Meyerbeers. Ich werde die Entwickelung ſeines Styls, ſeiner dramatiſchen Darſtellung und ſeine Stellung als Operncomponiſt im Vergleich zu den Tondichtern der Vergangenheit und Gegenwart ausführlich ſchildern. Da jeder große Geiſt in der Cultur der Vergangenheit und Gegenwart wurzelt, ſo iſt es auch erforderlich, daß ich zuerſt einen Blick auf den Zuſtand der Oper werfe, wie er ſich bis zu Meyerbeers Geburtszeit geſtaltet hatte.

Zweiter Abſchnitt.

Die Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Es war eine glorreiche Zeit, die uns jene Heroen des Geiſtes gebar, welche deutſche Kunſt und Wiſſenſchaft zu einer Blüthenpracht entfalteten, die der helleniſchen Geiſtescultur nicht nur ebenbürtig zur Seite ſteht, ſondern auf ihr gipfelt, alſo die höhere Stufe der weltgeſchichtlichen Culturentwickelung repräſentirt. Scheint es doch, als ob ein Hauch göttlicher Begeiſterung Europa durchzogen und ſo viele Männer zu großen Geiſtesthaten inſpirirt habe. Wer gedenkt nicht mit Bewunderung jener epochemachenden Geiſter, welche in Frankreich, England, Italien und ſelbſt im rauhen Norden Naturwiſſenſchaft, Philologie und viele andere Wiſſenszweige aus den Elementen zum geordneten Syſtem erhoben! Und wer gedenkt nicht jener großen Dichter, welche durch Poeſie und Muſik ein Kunſtwerk zur höhern Ausbildung brachten, wie es die Griechen weder kannten noch ahnten! Die Dichter in Worten und Tönen ſchufen uns in der Oper eine Kunſtgattung,

wie sie die antiken Völker gar nicht zu erzeugen vermochten, weil ihnen das tiefinnerliche subjective Leben fehlte, — das Gefühls- und Empfindungsleben war bei ihnen noch nicht so mächtig, um sich durch Kunstwerke wie die Oper manifestiren zu können. Wohl kommt auch in den Dramen des Sophokles, Euripides und anderer antiken Dichter ein tieferer Gefühlsinhalt zur Erscheinung, da aber nach ihnen keine Fortentwicklung des geistigen Lebens stattfand, sondern Barbarei und Lasterhaftigkeit die edelsten Geistesblüthen überschwemmte, so vermochte sich das subjective Leben — das Gefühls- und Empfindungsleben — nicht tiefer zu entwickeln, denn die Menschen versanken in den Abgrund der scheußlichsten Laster. Und demzufolge konnte auch die Tonkunst bei ihnen nicht zu jener hohen Entwickelung gelangen wie unter den Völkern der Neuzeit. Ich habe schon früher in mehreren Abhandlungen (in den „Wissenschaften im 19. Jahrhundert", in Musikzeitungen und Literaturblättern) nachgewiesen, daß das ganze Geistesleben der Hellenen und der andern alten Culturvölker gar nicht die schöpferische Macht besaß, die Kunst der tiefinnerlichsten Subjectivität zu erzeugen. Das ganze Leben der alten Völker war noch zu objectiv, erfreute sich an der äußerlichen Welt, an der schönen Umgebung. Sie litten zwar auch unsagbar tiefe Schmerzen und stürzten sich in bacchantische Gelage, tobten sich in wilden Lüsten aus, aber sie reflectirten hierbei so wenig auf ihre Gefühlssituationen, sie nahmen sie nicht so zum Object, um darüber zu denken

und wieder über die gedachten Gedanken zu empfinden, wie es die Völker der Neuzeit thun, welche über ihre Gefühle und Empfindungen gelehrte Werke schreiben und sie in Romanen, Dramen und lyrischen Gedichten zur Darstellung bringen. Daher haben die alten Dichtungen jene plastischen Abgrenzungen und maßhaltenden Formen, während die Dichter der Gegenwart gern ins Maßlose, Unbegrenzte hineinstürmen. Und da die Geistesthätigkeit der Griechen sich mehr auf die äußere Gestalt richtete, sich daran erfreute und diese Gestalten nachzubilden versuchte, so wurde hierdurch die Sculptur in ihrer höchsten Formvollendung erzeugt; aber die Kunst der gefühlstiefen Subjectivität, die Musik, erlangte erst bei den Völkern der Neuzeit ihren Höhepunkt im Culturleben des Menschengeistes. Hierdurch wird es erklärlich, weshalb die hochgebildeten Griechen die Tonkunst nicht auf eine solch hohe Vollendungsstufe zu bringen vermochten, wie die christlichen Völker des neuen Zeitalters. Auch wissen wir aus Plato's Schriften, daß die Hellenen das unvollkommenste Notensystem hatten und dazu einer Masse Zeichen bedurften, die sich auf mehrere Tausende beliefen. Von dem System der Harmonielehre, Rhythmik und des Periodenbau's, wie wir es heute besitzen, hatten sie gar keine Ahnung. Ihre Melodien begleiteten sie ganz auf zufällige Art mit ihrer mangelhaften Lyra und andern noch unvollkommenern Instrumenten. So mag zufällig dann und wann eine erträgliche Harmonie entstanden sein, aber wohlgeordnete Harmoniefolgen konnten hierbei nicht vorkommen.

Dies habe ich etwas ausführlicher in „Geist und Charakter in der Tonkunst" dargelegt, abgedruckt im vierten Bande der „Wissenschaften im 19. Jahrhundert und die Resultate ihrer Forschungen." — Da die Tonkunst das Erzeugniß der tiefsten subjectiv lyrischen Geistesstimmung ist, so mußte sie ihre höhere Vollendung erst dann erreichen, als das ganze Geistesleben der Völker in der Totalität des Gefühls und Denkens mächtiger und reicher geworden war. So geschah es, daß nach dem Wiederaufblühen der Künste und Wissenschaften auch die Tonkunst ihre höhere Vollkommenheit erreichte und hauptsächlich zuerst in der Kirchenmusik, weil das tiefinnerliche religiöse Leben in der damaligen Zeit dominirend war.

Nachdem also die Culturvölker der Neuzeit die großen Dichter der Hellenen und Römer wieder aufgefunden und den Gedankenreichthum der antiken Welt geistig in sich aufgenommen, und ein Dante, Ariost, Tasso, Petrarka u. v. A. ihre unsterblichen Meisterwerke, reich an Gefühls- und Ideenleben, producirt hatten; und nachdem die ehrwürdigen Maler Michel Angelo, Correggio, Raphael, Rubens ꝛc. ihre unnachahmlichen Heiligenbilder den Völkern zur Schau ausgestellt: erst nach diesem ideenreichen Entwicklungsproceß des geistigen Lebens konnte die heilige Tonkunst als lautere Kirchenmusik in verklärter Vollendung aus dem menschlichen Geiste geboren werden. Jetzt war das subjective Seelenleben so reich und tief an Gefühlen, Empfindungen und Gedanken geworden, daß es durch seine eigne

innere Sollicitation des mächtigen Ideenlebens gedrungen wurde, in Tönen auszusingen, was Geist und Herz so gewaltig ergriff und bewegte.

Wohl hatten schon die zartfühlenden Minnesänger ihre weltlichen Liebeslieder und bachantischen Trinklieder geschaffen, sowie auch die Meistersänger weltliche Melodien bildeten, aber alle diese Producte waren mehr der Erguß einer momentanen Seelenstimmung, wurden oft nur extemporirt und nur wenige Lieder an die nachkommenden Generationen traditionell überliefert; was auch nicht gut möglich war, weil sie unsere gegenwärtige einfache Notenschrift noch nicht besaßen, wodurch sie hätten genau copirt werden können, um so der Nachwelt aufbehalten zu werden. Auch wurde die aufflackernde Weltlust gar bald wieder durch düstere, schwermüthig religiöse Gemüthsstimmung umstort und unterdrückt. Daher konnte die weltliche Musik in jener Zeit niemals dominirend werden und zu hoher Vollendung gelangen, denn das ganze Geistesleben jener Völker war total in ihrer religiösen Anschauung und deren Seelenstimmung umfangen und abgewandt von aller irdischen Lust des heitern schönen Menschenlebens in diesem Erdendasein. Auch die damaligen Staatsverhältnisse waren noch nicht so gut organisirt, sondern sehr oft durch gewaltige Kriege und revolutionaire Aufstände erschüttert und desorganisirt, sowie auch das sociale Leben durch Glaubensspaltungen in verschiedene Partheien und Secten zerfiel, wodurch sehr oft der Glaubenszwist bis an den heiligen Herd des traulich

häuslichen Familienlebens getragen wurde und hier die liebende Mutter von den Kindern trennte, dort den sorgenden Vater aus dem Familienkreise in den Kerker führte und den Sohn auf den Scheiterhaufen, wo sie unsäglich büßen mußten für das „Nichtglauben" an einige Formeln und Dogmensätze, die oft nur durch ein paar geistlose Worte von einander abwichen. In solchen tiefen Nöthen des öffentlichen Jammers und häuslichen Schmerzes eilte der frommgläubige Christ in die heiligen Tempel, warf sich vor den göttlichen Bildern der großen Maler nieder und schaute empor zum Heiland der Welt, zum erhabenen Schmerzensdulder, wie er an's Kreuz geschlagen, unsagbare Todesschmerzen litt für sein göttliches Bestreben: die Menschheit aus ihrem alltäglichen Sündenleben zu erretten, sie zur Religion der ewige Liebe und lichten Wahrheit zu führen und ihr die Erkenntniß des ewigen Gottes zu offenbaren, welche den wahren Frieden gewährt, im irdischen wie im jenseitigen Leben. — Aber auch der weniger von Sorgen und Kummer belastete Mensch mußte aufs tiefste erregt und bewegt werden, sobald er sich in das Anschauen seiner Heiligenbilder versenkte. Hier mußte er ganz unwillkührlich nachempfinden und sympathisch mitleiden jene furchtbaren Qualen, denen die großen Dulder und Märtyrer für ihr heiliges Leben und Wirken am Kreuze oder auf dem Scheiterhaufen erliegen mußten.

So war es also vorzugsweise die Poesie und Malerei jener Zeit, worin sich die religiöse Anschauung

und Gemüthsſtimmung in der Totalität des Seelenlebens manifeſtirte, wodurch das ſubjective Geiſtesleben auf's tiefſte unterhöhlt und das ganze Gefühls- und Empfindungsleben ſo mächtig erweckt und erregt wurde, daß es lautbar werden mußte in Tönen und nun in ſchönen rhythmiſirten Tonverhältniſſen und wohlgeordneten Accordfolgen ausſang, was Geiſt und Herz ergriff und bewegte.

Dieſer großartige ſubjective Geiſtesproceß erzeugte zuerſt die Kirchenmuſik und die klaſſiſchen Werke der katholiſchen und proteſtantiſchen Tondichter.

Dies habe ich ausführlicher dargeſtellt in einer philoſophiſch äſthetiſchen Abhandlung, betitelt: „Das geiſtige Leben in der Tonkunſt", abgedruckt im 33. Jahrgang der „Hamburger literariſchen und kritiſchen Blätter", November 1857. —

Was auch Italiener und Franzoſen Großes geleiſtet haben in der Tonkunſt und hauptſächlich in der Oper, — das ſteht hiſtoriſch feſt, daß es vorzugsweiſe Deutſche waren, welche ſie zur höhern Ausbildung brachten! Zwar wurden die erſten Bildungsverſuche hinſichtlich der Oper in Italien begonnen, aber zum würdigen Kunſtwerk ward ſie erſt in Deutſchland erhoben. Und dieſelbe glanzvolle Zeitperiode, welche unſere großen Philoſophen und Dichter gebar, erzeugte auch jene epochemachenden Tondichter, welche die Oper, Symphonie, Sonate und das Quartett aus der Embryogeſtalt zur höhern Vollendung brachten. Wer

weiß, wie lange noch die italieniſchen Paſſagen und Triller fortgezwitſchert hätten, wenn nicht ein Gluck auf den Gedanken kam, der Oper tiefere dramatiſche Wahrheit zu geben, ſie nicht zu Concert- und Paradeplätzen für die Kehlfertigkeit der Sänger zu belaſſen, ſondern durch ſie ein wahres Drama zu ſchaffen, in welchem die Muſik die hohe Bedeutung hat, die Situation des Textes, die Charaktere und deren Seelenleben treu und wahr zu ſchildern. Und was unſerm Gluck nicht vollſtändig gelang, das vollendete ſein groſſer Nachfolger Mozart.

Glucks frühere Opern ſind bekanntlich ebenfalls in der leichten Manier der italieni chen und franzöſiſchen Paradeſtücke geſchrieben. Schöne ſinnliche Melodien, und vorzugsweiſe viele dankbare Coloraturen. Nach jeder Arie, jedem Duett, Terzett und Quartett, überhaupt nach jeder Piece ſollte ein Beifallsſturm die Sänger belohnen. Demzufolge beſtand der ganze Hauptzweck der Oper darin, den Text ſo fabrikmäßig einzurichten, daß überall dankbare Concertpaſſagen und Triller angebracht werden konnten. Der Componiſt mußte dieſer Anforderung genügen, wenn er die Aufführung ſeiner Werke erleben wollte. Hatte er den Sängern nicht eine hinreichende Zahl dankbarer Coloraturen und Triller geſchrieben, um ihre Kehlfertigkeit — die damals ſehr groß war — zeigen zu können, ſo ſangen ſie die Parthien nicht. Daher wird es erklärlich, daß Händel einmal eine berühmte Sängerin — die Cuzoni — zum Fenſter hinauswerfen wollte, weil ſie zuviel Schnörke-

leien anbrachte und nicht ſingen wollte, was vorgeſchrieben ſtand. Dichter und Componiſten waren alſo nur Diener der Sänger und mußten ihrer Virtuoſität fröhnen. Dieſe herrſchten wirklich abſolut über Theater und Publicum. Und hätte Gluck nicht zu hohe mächtige Protectoren gehabt, ſo würde er mit ſeiner Reform geſcheitert ſein; kein einziges ſeiner Stücke wäre zur Aufführung gebracht. Was er dennoch für Mühen und Verdrießlichkeiten gehabt hat und welche heftige Kämpfe, Duelle und gemeine Schlägereien entſprangen, das iſt hinreichend bekannt. Der Kampf der „Gluckiſten“ und „Picciniſten“ in Paris iſt weltgeſchichtlich. Betrachten wir nun Gluck's Reform.

Dritter Abschnitt.

Gluck's Reform.

Was dieser Tondichter durch seine reformatorischen Bestrebungen erreichte und verfehlte, hätte für zahlreiche Nachfolger eine hochwichtige Lehre werden können. Aber es geht in der Kunstgeschichte ganz so wie im großen Drama der Weltgeschichte. Wie viele Facta könnten der Menschheit zur Lehre dienen, wenn man sie mehr durchdächte, beherzigte und darnach handelte! Das größte Hinderniß in der cultur und weltgeschichtlichen Entwickelung ist der blinde Autoritätsglaube; der blinde Glaube, daß jedes Wort, jeder Buchstabe des Meisters unfehlbar sei. Dies hat in der Weltgeschichte unzählbare Leichenhaufen und Blutströme erzeugt, welche zusammen ganz Europa überschwemmen würden. In der Kunst entsteht dadurch abgöttische Verehrung jedes Pinselstrichs, jeder Tonfigur, welche der verehrte Meister geschaffen hat. Den blinden Autoritätsschwärmern sind alle Producte klassisch vollkommen, selbst diejenigen, welche die großen Meister selbst für nicht gelungen erklärten. Sind sie nun selbst productiv, aber schwach

an Geiſt, ſo werden ſie die Formen und Manieren der von ihnen verehrten großen Künſtler wahrhaft ſklaviſch nachahmen, alſo eher in deren Schwächen verfallen, als die großen Meiſterzüge treffen. Arbeiten ſie in der Kritik, ſo wird Alles nach Gluck's, Mozart's oder Beethoven's Maaßſtabe gemeſſen. Sind es extreme Zukunftsmänner, ſo ſind die Werke Schumann's und Wagner's das neue Evangelium, nach dem alle anderen Tondichter ſchreiben ſollen. Diejenige Parthei aber, welche das Große und Schöne, überhaupt das Klaſſiſche der älteſten und neueſten Werke wahrhaftig zu würdigen weiß, und die ich in der muſikaliſchen Kritik viele Jahre repräſentirt habe, iſt bis jetzt noch klein, vermehrt ſich aber doch von Jahr zu Jahr. Als die Periode der Zukunftsmuſik begann, galten diejenigen für Reactionäre, welche auch noch an den klaſſiſchen Werken Mozart's und Beethoven's Genuß fanden. Die Werke dieſer Männer wurden als zum „überwundenen Standpunkte gehörig" erklärt; ſelbſt Mendelsſohns Producte gehörten in dieſe Kategorie, denn ſie enthielten nur „alte ſubjective ariſtokratiſche Empfindungen. Aber in den Werken der Neuzeit ſtrömten die demokratiſchen Ideen und Empfindungen der Gegenwart: Schumann's Werke beſeele der demokratiſche Geiſt der Neuzeit." So lauteten damals die Ausſprüche gewiſſer Kritiker, welche nur die Zukunftsmuſik als allein zur Exiſtenz berechtigt erklärten.

Meine Streitigkeiten mit dieſer Parthei ſind den Leſern muſikaliſcher Zeitungen bekannt, deshalb will ich

sie hier nicht näher erörtern, muß aber bemerken, daß die kenntnißreichsten und vorurtheilsfreiesten Köpfe dieser Richtung in neuester Zeit auch den klassischen Werken früherer Meister Gerechtigkeit zu Theil werden lassen. Ich habe in vielen Abhandlungen nachgewiesen, daß uns die Werke Homer's, Sophokles und aller andern großen Dichter noch heute den größten Hochgenuß gewähren, trotzdem ihre Weltanschauung längst überwunden ist; ebenso gewähren uns die klassischen Tondichtungen der alten Kirchencomponisten und die weltlichen eines Mozart, Haydn und Beethoven noch die edelsten Kunstgenüsse. Man muß also das Große und Schöne der Kunstwerke aller Zeitalter und aller Völker gehörig würdigen und sich daran erfreuen, nur darf man nicht Alles für „göttlich" erklären, was irgend ein großer Geist in einer Kunst erzeugt; denn auch der größte Sterbliche hat seine Schwächen, weil der menschliche Organismus nach anhaltender Arbeit ermüdet und demzufolge auch der Geist ermattet, oder doch wenigstens nicht mehr so elektrisirend zu wirken vermag. Nach diesen Rücksichten will ich Gluck's Opern vorurtheilslos und gerecht würdigen, sagen, was ihm gelungen und worin er gefehlt hat.

Wie schon gesagt, componirte Gluck seine ersten Opern in der damals allgemein beliebten Manier der Colocaturen. Lange Passagen, kunstvolle Triller und zahlreiche andere Sängerkunststücke waren der Hauptschmuck und sehr oft der alleinige Zweck der Oper, dramatische Wahrheit nur Nebensache; wo sie erschien,

es mehr Zufall, als Abſicht. Daß nun ein ernſter
t, wie Gluck, auf den Gedanken kam, aus der Con-
per ein muſikaliſches Drama zu bilden, worin die
ik alle Situationen des Textes mit dramatiſcher
rheit ſchildert und ſo die belebende Seele wird, —
darf uns nicht wundern, eher muß man ſtaunen,
man ſo lange im allgemein beliebten Schlendrian
rbeitete. Doch wir wiſſen ja, welche langen Ge-
ſchwehen eine neue Idee in Kunſt und Wiſſenſchaft
machen muß, ehe ſie zur Erſcheinung und
ren Geltung gelangt. Erſt im hohen Mannesalter
nach einer langen glorreichen Künſtlerlaufbahn
and in Gluck der edle Vorſatz, nicht mehr in dem
mein beliebten Geleiſe fortzugehen, ſondern neue
ien zu gründen. Vorzugsweiſe war es die Idee
antiken Tragödie, welche er im neuen Gewand der
rnen Muſik zu verwirklichen ſuchte. Sowie im
Jahrhundert die Italiener das Ziel hatten, die
piſchen Kunſtformen einzuführen, Tragödien mit
ik zu ſchaffen und hierdurch die erſten Verſuche
Oper bildeten; ebenſo belebte auch Gluck das Be-
en, das griechiſche Drama mit der fortgeſchrittenen
gebildeten Muſik zu rehabilitiren. Jede Melodie
Harmonie, jeder Takt, jede Note nebſt Inſtrumen-
n, überhaupt Alles, ſolle nur dazu dienen, Geiſt
Charakter des Textes zu ſchildern, alle Gefühle
Empfindungen, alle Situationen der Oper ſollten
Tongebilde treu und wahrhaft charakteriſirt
en, ſo daß die Muſik gleichſam Dolmetſcherin

des Textes, eigentlich die belebende Seele der Oper wird.

Ist es ihm ganz gelungen?

Leider muß ich sagen, nur theilweise; wie sehr mich auch die übereifrigen Klassiker, welche sogar jeden Taktstrich für unfehlbar klassisch betrachten, mit Worten steinigen mögen, ob dieser fatalen Ketzerei.

Nur in einigen Opern, zuweilen nur in einigen Situationen ist die dramatische Wahrheit nebst vollendeter Kunstschönheit erreicht. Denn man vergesse nicht, daß dramatische Wahrheit niemals ohne musikalische Schönheit existirt, d. h. musikalische Schönheit, welche Geist und Herz elektrisirt und ergreift und zum Mitgefühle bewegt. Bloße äußerliche Tonmalereien, Kuckucksruf, Nachtigallenschlag, Glockengeläut ꝛc. repräsentiren nur die Schale, das Nebensächliche der dramatischen Wahrheit. Ihr Gebiet ist das Reich der Psychologie; die Empfindungen, alle Gefühlssituationen der Seele sind die Hauptaufgabe. Und die Tonkunst ist ja eben hierin am größten. Keine andere Kunst, selbst nicht die Poesie vermag so die Sprache der Gefühle und Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, wie die Musik. Keine Sprache der Welt hat Worte, um so die Sprache des Herzens reden zu können, wie die Tonkunst. Daher ist es Hauptaufgabe des Tondichters: das Skelett des Dichters mit Fleisch und Blut und der geistigen Seele zu beleben. Gelingt ihm dies, so hat er dramatische Wahrheit dargestellt, wie wir es an den gelungenen Opernparthien großer Meister bewundern.

Gluck hat das von ihm erſtrebte Ziel in ſeinen
ern Opern nur zum Theil erreicht, weil er leider
ein Extrem fiel. In der erſten Periode ſchuf er
Feuereifer der Phantaſie naiv und unbefangen.
öne gefühlvolle Melodien und Harmonien, effect-
e Inſtrumentation, glanzvolle Coloraturen, kunſt-
e Triller und ſchwierige Concertpaſſagen waren
Reſultate dieſer jugendlichen Schöpferthätigkeit. Es
dies die Opern im damaligen italieniſchen Styl
etwas deutſcher Ernſthaftigkeit.

In der zweiten Periode, als er ein muſikaliſches
ma ſchaffen wollte, wurde die kalte Reflexionsthä-
it zu vorherrſchend, erlangte das Uebergewicht über
Phantaſie und erkaltete den frühern Feuereifer der
ntaſiethätigkeit. Dieſe Werke ſind alſo mehr das
ugniß des rechnenden Verſtandes. Man merkt
all die Abſicht, etwas Beſonderes ſchaffen zu wol-
Die Situationen werden mehr äußerlich, hand-
ſlich geſchildert und weniger pſychologiſch. Anſtatt
Gefühle und Empfindungen, die Situationen der
le darzuſtellen durch tief ergreifende Melodien und
monien, werden Tonmalereien ganz äußerlicher Er-
iſſe gebracht. Und wo wirklich pſychologiſche Schil-
ngen auftreten, geſchieht dies gar oft in vielen Sei
langen, ſteifen Recitativen mit ewigen Tremulandos,
ei die Arme der Spieler erlahmen. Und auf faſt allen
gebilden liegt der kalte Reif der rechnenden Denkthä-
it. Die Unbefangenheit, Naivetät der Phantaſie er-
nt nur ſelten wie ein Mondſtrahl durch dunkle Wolken.

Es ist dies ganz erklärlich. Da also Gluck früh
in seiner ersten Periode, jede schöne Melodie sogle
niederschrieb, sobald sie in seinem Geiste erstand, ob
sie erst nach Absicht und Zweck zu modificiren, so athm
ten dieselben Naturfrische, Naivetät und ergreifen
Schönheit. In der zweiten Periode aber, wo jede N
dem dramatischen Zwecke dienen sollte, ward sie e
geprüft und nur dann niedergeschrieben, wenn sie d
sem Zwecke entsprach. Alle Melodien und Harmoni
jeder Takt und jede Note nebst Instrumentation gi
gen erst durch die kalte Verstandesthätigkeit und w
den zehnfach modificirt, bevor sie als dem dramatisc
Zwecke dienstbar befunden wurden. Bei einer solc
vorherrschenden kalten Reflexionsthätigkeit geht die
türliche Ursprünglichkeit entweder ganz verloren, o
wird doch sehr getrübt. Und dies war die Schattens
bei Glucks späterer Schöpferthätigkeit, wodurch e
jenen Werken der kalte Reif aufgeschneit wurde, so
nur wenige Situationen wahrhaft elektrisch zu entz
den und zu begeistern vermögen. Denn daß nicht N
darin gleich marmorkalt ist, versteht sich bei einem M
ster wie Gluck von selbst. Es erscheinen großart
erhabene Scenen von wahrhaft erschütternder Geis
wirkung; dann kommen wieder ellenlange Recitat
die gewöhnlichen Arien-, Duett- und Chorformen
steifen, kalten Melodien, denen man das „Gemac
anhört. Man merkt zu häufig die Absicht und
verstimmt.

Aber trotz der mancherlei Schattenseiten repr

tiren dieſe Opern dennoch einen Fortſchritt hinſichtlich der dramatiſchen Geſtaltung. Schon der Verſuch, das Beiſpiel, ein muſikaliſches Drama zu ſchaffen, mußte gute Folgen haben, ſelbſt wenn die erſten derartigen Producte noch ſehr unvollkommen waren. Man kann eben bei dieſen Werken nicht von Unvollkommenheit, Schülerhaftigkeit ſprechen; im Gegentheil, ſie zeigen in vieler Hinſicht den gereiften, genialen und erfahrenen Geiſt. Nur die natürliche Urſprünglichkeit der Phantaſie iſt von der Gedankenblaſſe angekränkelt. Dies iſt und wird ſtets bei allen künſtleriſchen Productionen der Fall ſein, wo die kalte Reflexion vorherrſchend thätig iſt, um jede neugeborne Idee nach handgreiflichen Zwecken zu drehen und zu geſtalten. So wie bei jedem Künſtler und Dichter diejenigen Werke am gelungenſten werden, welche gleichſam in einem Entwurf aus dem Feuereifer der Phantaſie geboren werden, ſo iſt dies vorzugsweiſe im höchſten Grade bei der Tondichtung der Fall. Nichts wirkt lähmender, tödtender bei der muſikaliſchen Schöpferthätigkeit, als kaltes Reflectiren auf jede Note, und Berechnung der Tongebilde zu beſtimmten Zwecken. Noch geiſt- und gefühlloſer wird ſolche Muſik, wo ſo recht abſichtlich gewiſſe Figuren erdacht werden, um Dies oder Jenes zu ſchildern.

Die wahre Schöpferthätigkeit beſteht darin, daß man beim Durchleſen des Gedichts in Begeiſterung verſetzt wird, und in dieſer höhern Seelenſtimmung — d. h. während des Leſens — müſſen die Tongebilde im Innern erklingen, alſo gleichſam von ſelbſt entſte-

hen. Oder beſſer geſagt: Der Text und das Leſen desſelben muß faſt in einem Moment die dazu gehörige Muſik erzeugen. Eine ſolche entſtandene Muſik wird ſtets dramatiſch wahr ſein und die Seelenzuſtände treu und naturgemäß ſchildern. Sie wird dies am treueſten thun und kann nichts Anderes ausdrücken, als eben nur die Situationen des Textes ſelbſt, denn ſie wurde ja nur von den in Worten geſchilderten Seelenſtimmungen erzeugt und geboren.

Daß dann noch eine nachbeſſernde und feilende Hand thätig ſein muß, verſteht ſich von ſelbſt, aber ſie wird bei den im Feuereifer der Phantaſie erzeugten Producten wenig zu ändern und zu beſſern haben.

Gluck hat uns alſo durch ſeine ſpäteren Werke, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, wenigſtens den Weg zum muſikaliſchen Drama angebahnt und vorzugsweiſe practiſch gezeigt, was die Tonkunſt in dramatiſcher Hinſicht zu leiſten vermag. Er hat uns gezeigt, daß die Oper ein Drama zu werden vermag, daß die Muſik Geiſt und Charakter der handelnden Perſonen und das ganze Gefühlsleben viel tiefergreifender und weitumfaſſender darſtellen kann, als es Worte vermögen. Und wie hoch ihm die dramatiſche Wahrheit ſtand, geht aus ſeinen Worten hervor: Niemals habe ich auf die Erfindung eines neuen Gedankens Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation ſelbſt herbeigeführt und dem Ausdrucke angemeſſen war.

Dieſer leitende Gedanke führte ihn aber zuweilen

as Extreme, das ich oben erwähnte, nämlich: zuviel
„geklügeltes“ und zu handgreiflichen Zwecken „Be-
es“ als dramatiſche Schilderung zu geben, wodurch
ebensvolle Sprudel urſprünglicher Melodik beein-
igt wurde. Erwägt man den damaligen Stand
Oper und Kirchenmuſik, ſo wird dieſes Extreme
uldbar. Es war ſoweit gekommen, daß die Com-
ten nur ſolche Wortverbindungen in Muſik ſetzen
en, in welchen die Vokale a, e und o vorherr-
o waren, auf denen die Sänger am beſten die
erigſten Läufe und ſchnörkelhafteſten Verzierungen
ühren konnten. Gluck wollte weder den Sängern
Inſtrumentiſten zu Gefallen dankbare Melodien
Rouladen ſchreiben, noch den Contrapunktiſten zu
ſeine Werke mit allerhand Nachahmungen, Ca-
Fugatos ꝛc. ausſchmücken, ſondern ganz logiſch
quent die menſchlichen Charaktere ſchildern in ihren
ndſachen Situationen, wie ſie bedingt und hervor-
en werden durch die Handlung und die daraus ent-
den Conflicte. Denn ſowie Aeſchylus, Sophokles,
ides und Shakeſpeare die großartigſten Dramen für
citirende Schauſpiel geſchaffen hatten, ſo wollte er ſie
Form der Oper bilden. Wie weit er ſein Ziel er-
hat und erreichen konnte zur damaligen Zeit, iſt uns
ſeine letzten Opern offenbar geworden. Einfach-
lare Gruppirung der Sätze und Perioden, pla-
Schönheit der Formen und logiſche Klarheit auch
n heftigſten Stürmen des Schmerzes und der Ver-
ung, ſind die Grundzüge ſeines ſpätern Opern

ſtyls. Als hohe dramatiſche Meiſterwerke ſtehen ſeine letzten Werke da, doch konnte er nicht ein ganzes Jahrhundert überflügeln, und die ſchwachen Seiten in ſeinen Productionen fallen dem ganzen damaligen Standpunkte der Kunſt und Poeſie zur Laſt. Nur ein weiterer Entwickelungsgang konnte im Verlauf der Zeit da weiter bilden, wo er ſtehen geblieben; und ſo war es den ſpäter kommenden Tondichtern vorbehalten, die Oper zu der dramatiſchen Geſtalt zu vollenden, wie er ſie als Ideal in ſeinem Geiſt erſchaut haben mochte. Sein nächſter und würdigſter Nachfolger war Mozart.

Vierter Abſchnitt.

Mozart.

Was Gluck erſtrebt, das vollendete Mozart, d. h. weit es nach dem damaligen Cultur- und Kunſtndpunkte möglich war. Denn auch die Mozart'ſche per blieb immer noch eine Mittelgattung zwiſchen dem hauſpiel und der Oper der Neuzeit: halb geſungen, halb ſprochen. Der große Fortſchritt zur Vollendung beſteht er darin, daß ſich in Mozart Gluck's Wiſſen und reben mit einer ganz unerſchöpflichen Productivität Phantaſie vereinte. — Man irrt ſich, wenn man ozart's Kindlichkeit im Benehmen mit Unwiſſenheit, Mangel an höherer wiſſenſchaftlicher Bildung ntificirt und ſeine großartige Schöpferthätigkeit, ſeine tlichen Werke nur als Ausfluß naiver Seelenthätig betrachtet. Sie wuchſen allerdings als naive Manifationen des Seelenlebens hervor wie die Pflanze aus n Keim, wurden aber fortwährend vom denkenden Geiſte ulirt und zu höheren Zwecken geſtaltet. Ein Mann wie ozart, der Lateiniſch, Italieniſch und Franzöſiſch gelernt, gewiß auch Literatur- und Geſchichtskenntniß gehabt,

überhaupt eine höhere Geistesbildung errungen. Und dies beweist er nicht nur durch seine Opern und Kirchenwerke factisch, sondern auch durch seine zahlreichen Verse, die er mit größter Leichtigkeit producirte. Naivetät im Benehmen ist allen großen Männern in Kunst und Wissenschaft eigen und sehr oft ein Charakterzug des Genie's. Man denke nur an Newton's Kindlichkeit. So war es auch bei Mozart. In ihm vereinte sich Wissen und Können, ungefesselte Productivität der Phantasie mit wissenschaftlicher Bildung in hoher Potenz. Don Juan und die Zauberflöte werden daher noch in Jahrhunderten als vollendete dramatische Meisterwerke bewundert, genossen und studirt werden, so gut wie das Epos des Homer und die Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides. In diesen beiden Opern sind die Charaktere und Situationen des Seelenlebens so treu und wahr in Tönen geschildert, wie in keinem Werke der früheren Tondichter. Schon beim Ertönen des Ritornell hört man, welche Person, welcher Charakter erscheint. Aber noch bewunderungswürdiger ist das Vereinen und Darstellen der verschiedensten, heterogensten Seelenzustände in einer Scene. Ganz verschiedene Charaktere singen gleichzeitig die verschiedensten Gefühlssituationen in Tönen aus, so daß jede Tonweise und das ganze Musikstück diese heterogensten Geistesstimmungen mit unübertrefflicher Naturwahrheit zur schönen Darstellung bringt. Ich erinnere an die erste Scene im Don Juan, wo der Comthur in gebrochenen Lauten sein Leben aushaucht.

Dies ist die Sprache eines Sterbenden, unübertrefflich schön in Tönen ausgesprochen. Aber während dieser seine letzten Todesseufzer aushaucht, singt der frivole Don Juan mit höhnischem Spott: „gib es hin, dein bischen Leben aus dem längst schon welken Herzen ꝛc.“

Und während der Eine stirbt, der Andere spottet, ist Leporello starr vor Schrecken. „Welch Entsetzen! Er kann scherzen“, ruft der zitternde Schelm. Dieser Schreckensruf durch den verminderten Septimenschritt as h, ist ebenfalls mit unübertrefflicher Naturwahrheit charakterisirt. Und dann — wie zittern ihm die Glieder! sowohl in Tönen, wie am Körper. Aber trotz dieser Jammergestalt ist und bleibt er die höchst komische Figur, welche schon durch ihr Erscheinen das Gelächter erregt. Während er starr vor Entsetzen seinen Todesschrecken und dann sein „Gliederzittern“ ausjingt, muß man dennoch lachen und abermals lachen über diese komische Jammergestalt. Der verwundete Comthur aber sinkt würdevoll zu Grabe, haucht in gebrochenen Lauten sein Leben aus, während der Mörder ihm ein spottendes Todtenlied zuruft.

Hier ist Kunst und Natur zur Wahrheit und höchsten ästhetischen Schönheit vereinigt und durch wundervolle Tongebilde zur bewunderungswürdigsten Darstellung gebracht.

Dergleichen Scenen, worin die verschiedenartigsten Gefühlsstimmungen, die heterogensten Geistessituationen ganz verschiedenartiger Charaktere gleichzeitig in einem Tonstücke ausgesungen und mit unübertrefflicher Natur-

wahrheit geſchildert werden, laſſen ſich in Mozarts Opern ſehr viele aufzeigen. In dieſer Hinſicht iſt auch das meiſterhafte Finale im erſten Act des Don Juan ſtets bewundert worden. Während es donnert und blitzt, die ganze Natur in Aufruhr ſteht und die erzürnten Bauern den elenden Wüſtling erſchlagen wollen und ihren Grimm in Tönen ausſchreien, während dem ſchlägt ſich Don Juan mit ihnen herum und ſingt abermals höhniſch ſpottend: „Freie Geiſter zu erſchüttern, genügen ſalbe Blitze nicht.“

Es iſt ſchon ſehr ſchwierig, eine einzige Gefühlsſituation eines Liedes oder einer Arie ſo naturwahr in Tönen zu ſchildern, ſo daß man ſagen kann, nur dieſe Melodie und Harmonie nebſt der ganzen Begleitung ſind das einzig wahre Ausdrucksmittel für dieſe Textſituation; noch viel ſchwieriger iſt es aber, mehrere ganz verſchiedenartige Seelenſtimmungen durch ein Tongemälde gleichzeitig darzuſtellen, wie im erſten Terzett des Don Juan mit bewunderungswürdiger pſychologiſcher Charakteriſtik geſchehen. Und dies war ein Rieſenfortſchritt, im Vergleich zu den frühern Opern, ja auch über die Producte von Mozart's Zeitgenoſſen.

Wohl brachten damals wie heutzutage die Italiener wunderſchöne Melodien, gelegentlich auch wohl effectvolle Inſtrumentation, aber es fehlte die dramatiſche Wahrheit; d. h. die Melodien waren, an ſich betrachtet, ganz ſchön, paßten aber nicht zur Textſituation. Daß darin ganz unſinnig gefehlt und auch noch gegenwärtig von Tondichtern erſten Ranges die größten, un-

glaublichſten Verſtöße geſchehen, weiß jeder Sachverſtändige. Daß z. B. Auber, dieſer mit Recht beliebte Componiſt, in den Krondiamanten, ein Gebet: „Vater über'm Sternenthron, ſieh' herab und hör mich an" ꝛc. auf einer Galoppmelodie ſingen läßt, dies iſt ſo ganz unverſtändig, faſt wahnſinnig verkehrt, daß man es nicht glauben würde, wenn das Factum nicht in der Partitur vor Aller Augen ſtände.

Dergleichen Verſtöße gegen alle Logik findet man häufig bei den italieniſchen und franzöſiſchen Componiſten, wenn auch nicht immer ſo auffällig, wie der eben gerügte Fall. Der Laie wundert ſich über deren Erfolge und meint auch wohl, wenn die Opern nicht gut wären, könnten ſie nicht überall Beifall erringen. Dies iſt aber nur die Folge der ſchönen Melodik und effectvollen Inſtrumentation. Die muſikaliſchen Scenen ſind, an ſich betrachtet, oft wundervoll und tief ergreifend, aber ſie eignen ſich nicht zur betreffenden Textſituation, ſprechen ganz andere Gefühle aus, als die Worte. Es erklärt ſich dies dadurch, daß man beim Produciren wohl melodiſche Gedanken im Geiſte hat, nicht aber ſolche, die den Inhalt des Textes ſchildern. Wer nun ſogleich den erſten Gedanken, welcher im Geiſte entſteht, niederſchreibt, gleichviel, ob er dem Wortinhalt entſpricht, oder nicht, der wird ſelten dramatiſch wahr ſchildern. Das erſte Haupterforderniß beim Operncomponiren iſt, daß man die Gedanken prüft, ob ſie den Charakter des Textes naturwahr ſchildern, iſt dies nicht der Fall, ſo darf man ſie nicht nieder-

ſchreiben, mögen ſie auch noch ſo ſchön ſein. Entſtehen nicht ſogleich die erforderlichen Melodien, ſo muß man lieber die günſtige Stunde abwarten, als ſolche niederſchreiben, die der Geiſtesſituation des Textes fremd ſind. Daß nun hierbei hohe Geiſtesbildung in Kunſt und Wiſſenſchaft erforderlich iſt, verſteht ſich von ſelbſt. Die bloße Genialität iſt nicht ausreichend; große Opernbichter wie Gluck, Mozart und Meyerbeer hatten nicht blos Genie, ſondern auch vielſeitige Kenntniſſe erworben. Nur dadurch wurden ſie befähigt, pſychologiſch wahre Charaktere zu ſchaffen. Mozart hat hierin ſchon das Höchſte und Schwierigſte erreicht, nämlich mehrere Gefühlsſituationen von verſchiedenen Charakteren gleichzeitig ſingen zu laſſen und ſie naturwahr zu ſchildern. Trotz der Unvollkommenheit ſeiner Texte ſind Don Juan, Figaro, Idomeneo und die Zauberflöte wahre Meiſterwerke. Schade, daß die Texte nicht gleich zur großen Oper angelegt wurden, wie wir ſie heute durch Scribe u. A. beſitzen. Das proſaiſche Dreinſprechen zwiſchen den Geſangspiecen iſt zu unſchön. Es iſt, als würde man mit kaltem Waſſer übergoſſen, wenn nach den ſchönſten Geſangsſcenen der Dialog wieder beginnt und ſich in den alltäglichſten Redensarten ergeht. Man fällt aus dem muſikaliſchen Himmel auf die ſchlammige Erde. Dies iſt leider auch bei ſpätern Opern der Fall. In Paris hatte man den geſprochenen Dialog des Freiſchütz in Recitative verwandelt und in Muſik geſetzt, da aber die Oper nicht im Gedanken des Schöpfers dazu angelegt iſt, ſo war der Erfolg

nicht sehr günstig. Auch mag wohl die neucomponirte Recitativmusik gegen die Weberschе bedeutend im Schatten gestanden haben. Es war überhaupt in jener Zeit, nach dem damaligen Kunststandpunkte, keine höhere Opernform in Bezug auf Text und Musik möglich, denn auch in der Kunst geht der Fortschritt nur schrittweise; nicht in Sprüngen entfaltet sich die Geistesthätigkeit, sondern in organischer Entwickelungsfolge. Ich habe jene Kunstperiode in einer früheren Abhandlung mit folgenden Worten geschildert, die ich noch heute als Wahrheit citiren muß:

Da die Operntexte jener Zeit stets mit einem gesprochenen Dialog gedichtet wurden, und der Dichter diejenigen Scenen und Situationen, welche gesungen werden sollten, ganz so einrichten mußte, daß sie für die für bestimmten Arien, Chöre ꝛc. paßten, auf daß sie der Componist gut componiren könne: so war es dem Dichter hierdurch ganz unmöglich, einen solchen Text zu schaffen, welcher den Hauptforderungen des Dramas entspräche und vollkommen genüge. Er vermochte auch bei der höchsten Genialität und bestem Willen nicht, ein consequentes dramatisches Leben und Handeln sich entfalten und darstellen zu lassen, denn die festgesetzten musikalischen Formen hinderten ihn hieran. Der Text zu den Arien, Chören, Duetten und Terzetten war für jede Oper und ihre Situationen voraus bestimmt. Man konnte es daher den größern Dichtern jener Zeit nicht verargen, wenn sie sich zu dieser Machwerei von Operntexten nicht hergeben wollten. Sie

konnten ihre Sujets mit dem reichen Gefühls- und Gedankenleben nicht in jene abgezirkelten Formen auf mechanische Art einbilden; demzufolge blieb das Schaffen der Opernterte nur den ganz unbedeutenden Subjecten anheim gegeben. Nach diesem Standpunkte der Kunst und Poesie und der damaligen Ansicht hierüber, müssen die Werke Gluck's, Haydn's und Mozart's betrachtet und beurtheilt werden.

Als aber zu Anfang unsers Jahrhunderts sich das ganze Geistesleben der Menschheit in seiner Totalmanifestation ganz radical emancipirte von allen früher gegebenen Satzungen, und die denkende Vernunft sich ihrer Autonomie wieder bewußt wurde: da begann auch in der Productivität der Dichter und Künstler eine ganz andere Thätigkeit. Die sogenannten Romantiker studirten die Geistesproducte aller Nationen aus allen Zeitperioden; da wurden die Werke der alten Inder, Perser, Araber, Griechen, Römer, Italiener, Spanier, Franzosen, Engländer ꝛc aus ihren epochemachenden Culturperioden hervorgesucht, durchstudirt, genossen und ihr Gedankenleben sowie ihr Formenbau analysirt, um sie in ihrer tiefsten Genesis und charakteristischen Weisenheit erkennend zu begreifen und zu verstehen. Jetzt machte sich der denkende Geist die Ideen der Völker aller Jahrtausende zu eigen und assimilirte ihren Gedankengehalt; man dachte und lebte sich in das Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben jener längst ins Grab gesunkenen Völker und begeisterte sich hierdurch zu neuer productiver Thätigkeit. Auch die donnernden Kanonen

und ſchmetternden Kriegstrompeten, ſowie die gewaltigen Schlachtenzüge erſchütterten die geſammte europäiſche Menſchheit aus ihrer gemüthlichen Ruhe und heitern Zufriedenheit des Daſeins. Da wurden Kriegslieder und Kriegsmärſche componirt, ganz in der tief erregten Geiſtesſtimmung der damaligen Zeit.

Daß dieſe ganze Evolution des geiſtigen und ſocialen Lebens der europäiſchen Menſchheit den mächtigſten umgeſtaltenden Einfluß auf alle Gebiete der Geiſtesthätigkeit ausüben mußte, iſt durch den Causalnexus der Naturgeſetze beſtimmt und erklärt ſich von ſelbſt. Demzufolge machte ſich auch unter den Tondichtern eine freiere Geiſtesrichtung in ihrer productiven Thätigkeit geltend; ſie waren bemüht, einen tiefern Geiſtesinhalt in ihren Kunſtwerken zur objectiven Darſtellung zu bringen. Die mächtiger gewordene Subjectivität mußte ſich in anders modificirten und größeren Formgeſtalten ergießen, um zum adäquaten Ausdruck ihres reichern Ideenlebens zu gelangen. — Die große Oper als handelndes Drama, war das Reſultat des productiven Gebährungsproceſſes der Geiſtesthätigkeit in der Neuzeit. In ihr ſind die muſikaliſchen Formen nicht mehr der Hauptzweck, ſondern die treue Darſtellung welthiſtoriſcher Handlungen. Große Thaten der Weltgeſchichte werden jetzt zu den Sujets gewählt, während früher vorzugsweiſe Liebesgeſchichten dominirend waren. Dadurch ſind die muſikaliſchen Formen und verſchiedenen Ausdrucksweiſen nur zum Mittel des erreichen wollenden Zwecks herabgeſetzt.

War in den früheren Opern mehr das lyriſche Gefühls- und Empfindungsleben vorherrſchend, ſo iſt dieſes zwar jetzt nicht ganz verdrängt, aber auch nicht mehr die Hauptaufgabe für die Oper; ſondern es nimmt nun die naturgemäße Stellung ein, die es im thätig handelnden Drama der Weltgeſchichte hat.

Bei dieſer großen Aufgabe der Bildung einer dramatiſchen Oper fand man endlich den geſprochenen Dialog nicht mehr zuläſſig und der wahrheitsgemäßen dramatiſchen Darſtellung nicht angemeſſen. Er wurde demzufolge mit Recht daraus verbannt, weil er die organiſche Einheit der dramatiſchen Situationen ſtört und oft ganz vernichtet: abgeſehen davon, daß es ein widerlicher Contraſt für den zartfühlenden Hörer iſt, aus der edlen Poeſie und Muſik in die gemeinſte Proſa des allergewöhnlichſten Alltagsklatſches zu verfallen, wie z. B. im Don Juan und in vielen anderen Opern.

Man kann dieſe Werke, halb geſprochen und halb geſungen, mehr als Singſpiele betrachten, aus denen ſich die große Oper der Neuzeit entwickelte. In dem Bilden und Schaffen dieſer echt dramatiſchen Oper zeichnet ſich vorzugsweiſe aus: Spontini durch F. Cortez und Veſtalin, Roſſini durch Tell und die Belagerung von Corinth, Auber durch die Stumme und Beethoven durch ſeinen Fidelio. Spohr's Jeſſonda und Fauſt reihen ſich dieſen Werken würdig an. —

Meyerbeers Geburt fiel in die klaſſiſche Periode der deutſchen Literatur und Tonkunſt. Die Werke

Schillers und Goethes, Glucks und Mozarts entzündeten überall die edelste Begeisterung, gewährten allen deutschen Frauen und Männern die schönsten Hochgenüsse und feuerten die Jugend zu gleich edlem Streben und großen Thaten an. Es war eine Zeit der edlen Liebe und Freundschaft, alle edlen Geister standen miteinander in Correspondenz; Jeder suchte des andern Producte in die Welt einzuführen; jedem strebsamen Geiste wurde die Bahn eröffnet und überall suchte man zu helfen, wo man helfen konnte. Es war eine Blüthezeit der wahren Humanität und hat der deutschen Literatur und Kunst, überhaupt der ganzen deutschen Geistescultur die edelsten Früchte erzeugt, wie sie sobald nicht wieder reifen werden. Nur jener edle Freundschaftscultus, jenes heilige Band der Geistesliebe vermochte solche Wunder zu thun und die Geister zu den edelsten Thaten anzufeuern und zu unsterblichen Werken zu begeistern.

Betrachten wir dagegen unsere, in vieler Hinsicht misserable Zeit, das elende Schmutztreiben mancher von der Reaction bezahlten Verleger, Redacteure und Theaterdirectionen. Nur die Producte ihrer Gesinnungsgenossen, Bekannten, Vettern und die der Reactionspartei werden beachtet, gedruckt und zur Aufführung gebracht. Ebenso gemein und schlecht ist die Handlungsweise gewisser Verleger und Redacteure mancher Blätter. Nur wer mit ihnen in der Weinstube oder auf der Bierbank Freundschaft geschlossen, dessen Producte werden veröffentlicht und gelobt, mögen sie auch

noch so werthlos sein. Naht sich ihnen ein nicht zur Clique Gehörender mit wirklich neuen und interessanten Arbeiten, so verdienen sie nicht aufgenommen zu werden; sie lassen dieselben auch Monate liegen und schicken sie erst dann wieder zurück, wenn die Zeit ihres Werthes vorüber ist und sie veraltet sind. Ich könnte dergleichen schmachvolle Handlungen namhaft machen, die gemeinen Individuen nennen, will aber hier keine Streithändel beginnen; sie werden ihr schmutziges Treiben wohl selbst wissen!

Unerhörte Schmach unserer Zeit! Schriftsteller als Redacteure, und Verleger, welche die Geistescultur durch Bildung und Aufklärung befördern sollen, begehen bei ihren Geschäften die größten Schandthaten, indem sie nicht nur die Producte junger Geister nicht aufnehmen, sondern sie noch Vierteljahre lang liegen lassen, auch wohl ausbeuten! Andere schätzen die offerirten Werke nur nach der Stellung und den Titeln ihrer Verfasser. Und bei vielen Concert und Theaterdirectionen geht es ebenso gemein her. Wie soll bei solchen schmachvollen Zuständen Kunst und Literatur emporzublühen vermögen oder sich nur auf der frühern Höhe erhalten können?!

Der Freundschaftscultus aller Geister des vorigen Jahrhunderts hat unsere klassische Literatur- und Kunstperiode erzeugt, oder doch wenigstens befördert; das gemeine Cliquenwesen und Schandtreiben vieler Redacteure, Verleger und Directoren der Neuzeit trägt sie wieder zu Grabe und begräbt sie im Schlamm der Gemeinheit!!!

Daß die Mehrzahl der Verleger, Redacteure und Directionen von edleren Grundsätzen beseelt sind und darnach handeln, versteht sich von selbst; aber keiner dieser besser gesinnten Herren kann und wird es leugnen, daß so viele ihrer Collegen die Geschäfte auf die unwürdigste Art und Weise treiben, wodurch Kunst und Literatur schmachvoll besudelt werden und im gemeinen Cliquenwesen ersticken müssen.

Auch der göttliche Mozart lebte in der Zeit jenes edlen Freundschaftscultus und blieb selbst seinen unwürdigen Feinden ein wahrer, liebender und verzeihender Freund. Die Gefühle seines liebevollen Herzens manifestirten sich durch die wonnevollsten Melodien. Und in der That! nur ein reiches Gemüthsleben, nur ein tief gefühlvolles Herz mag alle Seelensituationen in Tönen auszusingen und einen Reichthum von Melodieen zu erzeugen. Was soll aber ein gefühlloser, kalter Mensch produciren?! Soll er etwa den Egoismus oder wohl gar den Neid seines gefühllosen Herzens in Tönen aussingen?!

Ganz so verhält sichs mit dem Dichter. Ein aller edlen Gefühle lediger Mensch kann unmöglich dieselben durch Worte zur Darstellung bringen. Der kalte Verstandeskopf, der von keinen Gefühlen der Seele belebt und begeistert wird, vermag kein ergreifendes Gedicht zu schreiben, nur kalte Reflexionspoesie. Wie soll derselbe von etwas singen können, was er nie gefühlt, nie empfunden hat! So wenig wie der Blindgeborene von den Farben eine Vorstellung hat, eben so wenig hat

der gefühllose Mensch vom Gefühlsleben der Seele eine Ahnung. Lächeln wir also nicht über jenen edlen Freundschaftscultus aller productiven Geister des vorigen Jahrhunderts. Mögen uns einige seiner Manifestationen etwas überspannt erscheinen, so hat er dennoch die edelsten Blüthen und Früchte in der Literatur und Kunst erzeugt und befördert. Der süße Tonzauber eines Mozart athmet nur Liebe und Freundschaft. Und so war er ja auch in seinem Leben, nur lieben wollte er und geliebt werden. Aber sein höchstes und größtes Verdienst ist die Vervollkommnung der Oper zur höheren dramatischen Wahrheit. Hierin hat er Vortreffliches geleistet und dramatische Situationen geschaffen, welche ewig bewunderungswürdig bleiben werden.

Uebrigens darf man die Bestrebungen seiner Vorgänger und deren Werke nicht gar zu geringschätzig behandeln. Die bessern Tondichter der frühern Zeit hatten auch schon ein dramatisches Ziel im Auge. Daß sie es nicht erreichten, nur schülerhafte Versuche machten, war gar nicht anders zu erwarten, denn die Musik, vorzugsweise die weltliche, stand ja damals noch auf der allerniedrigsten Stufe, sowohl in der Melodik, Harmonik und Instrumentation. Ja selbst die Instrumente des 17. und 18. Jahrhunderts waren noch sehr unvollkommen, Kinderspielzeuge im Vergleich zu unsern heutigen. Die mächtigste Grundlage der Composition, das Harmoniesystem, hat erst im vorigen und in unserm Jahrhundert seine höhere Ausbildung erlangt. Bei einem solchen unvollkommenen Kunstzu-

ſtande hatten die frühern Tondichter nicht einmal die Mittel zu allen dramatiſchen Zwecken; ſie konnten alſo nur Unvollkommnes leiſten, mögen auch einzelne Situationen, einige Lieder, Arien ꝛc. ſich ausgezeichnet haben. Lächerlich iſt es, wenn ſich gewiſſe Leute geberden, als ſei erſt heute das Ei des Columbus entdeckt worden. Es iſt weltbekannt, daß Ende des 16. Jahrhunderts in Florenz mehrere geiſtreiche Köpfe beſtrebt waren, das griechiſche Drama wieder zu rehabilitiren und dramatiſche Producte mit Muſik zu bilden verſuchten. Giovanni Bardi di Vermio und ſeine Freunde wählten die alten griechiſchen Tragödien zum Muſter, verbannten den verkünſtelten contrapunktiſchen Styl, welcher damals kirchliche und weltliche Muſik beherrſchte, und brachten das lyriſche Element, das Gefühlsleben zur Geltung. Sie wollten ähnliche Charaktere ſchaffen und deren Seelenſituationen durch herzergreifende Melodien ſchildern. Hierdurch haben jene Italiener den Anfang zur heutigen Oper gemacht. Ein Jahrhundert ſpäter trat R. Kaiſer als Reformator der Oper auf und ſchuf durch ſeine Werke den Grundtypus für die Oper und ihe verſchiedenen Muſikformen. Auch dieſer deutſche Componiſt war ſich ſeines Ziels wohl bewußt und ſprach es ſchriftlich aus: „daß die Oper am geeignetſten ſei, alle Gefühle des Herzens zu ſchildern und die größten Leidenſchaften durch Tongebilde auszuſprechen, wie keine andere Kunſt. Und der Componiſt müſſe die vom Dichter gegebenen Situationen des Textes treu und naturwahr in tief gefühlvollen Melodien ſchildern

und zur Darstellung bringen; alle Gemüthsbewegungen sollten durch Tongebilde weiter ausgeführt werden und zum Ausdruck kommen. Dabei müsse der Componist die Distinctionen, wie Komma, Kolon, Semikolon und Punktum sehr genau beobachten und eben so vorsichtig in der Einführung seiner Cadenzen sein."

Hat der Mann auch nicht durchweg stets dramatische Werke geschaffen, so hat er dennoch einige Schritte weiter auf dieser Bahn gethan und vorzugsweise das Element der Melodik über den frühern Formelkram zur herrschenden Geltung gebracht. — Schütz, Scarlatti und viele andere strebsame Geister des 17. und 18. Jahrhunderts folgten würdig nach. Leider brachte die immer höher steigende Sängervirtuosität das Coloraturwesen wieder zur Herrschaft und die edlen Grundsätze des dramatischen Ziels so lange in Vergessenheit, bis wieder zwei Reformatoren, Gluck und Mozart erschienen, welche durch ihre Werke der Welt zeigten, daß man mittelst der Coloraturen auch dramatisch wahr schreiben könne und diese nebst der ganzen Sängervirtuosität zu höhern dramatischen Zwecken verwenden müsse. In Glucks Opern herrscht jene weise Begrenzung und jenes ästhetische Maßhalten, wie in den Werken der drei großen Tragödiendichter Griechenlands. Mozart hat durch seine Werke die Vollendung des klassischen Ideals erzeugt. Gluck gab uns mehr heroische und erhabene Geistessituationen; Mozart mehr zärtliche, liebreizvolle Gemüthsstimmungen. Aber beide Tondichter haben auch in allen Regionen des Seelenlebens unübertrefflich schöne

Scenen geſchaffen; jedoch hatte jeder ſein Lieblingselement, in dem er lebte, webte und ſich behaglich heimiſch fühlte. Das größte Verdienſt Mozarts beſteht darin, daß er nicht nur das ganze Gebiet der Harmonik, Melodik und Inſtrumentation erweitert und vervollkommnet hat, ſondern daß er auch ganz beſtimmte Charaktere ſchuf und deren eigenthümliche Seelenſtimmungen durch Tongebilde naturwahr ſchilderte.

Es iſt ein bekanntes Factum, daß die Gefühle der Liebe und des Haſſes, der Eiferſucht und Rache, der Luſt und des Schmerzes, von jedem Individuum je nach ſeiner Bildungsſtufe, nach Jugend und Alter, hauptſächlich nach jedem eigenen Temperament ausgeſprochen, geſungen und geſchildert werden. Der rauhe Naturmenſch äußert ſeine Gefühle der unglücklichen oder glücklichen Liebe, der Rache oder der Luſt ganz anders, als der gebildete. Aber auch unter den Individuen gleicher Bildungsſtufe exiſtirt eine unermeßlich große Scala der Gefühlsäußerungen, welche durch die verſchiedenen Temperamente, durch Alter und Geſchlecht bedingt werden. Dieſe verſchiedenartigen Charaktermaniſeſtationen durch Tongebilde zu ſchildern, überhaupt muſikaliſche Charaktere zu ſchaffen, iſt eine der ſchwierigſten Hauptaufgaben für den dramatiſchen Tondichter; Mozart hat ſie in vieler Hinſicht meiſterhaft gelöſt. Der klagende Liebesſchmerz einer Elvira tönt ganz anders an unſer Ohr, als der des Papageno. Während der Schalk Papageno ſeine Gefühle des Verlaſſenſeins ausſingt und der Welt Ade ſagt: „gute

Nacht du falſche Welt," während dem muß man herzlich lachen, ganz ſo wie über die Aeußerungen von Leporellos Todesangſt, nach dem Zweikampf und bei der Statue des Gouverneurs. Dieſe ſpaßhaften, komiſchen Charaktere ſind unübertrefflich gezeichnet, ſelbſt die Aeußerungen ihrer Seelenangſt, ihres Schmerzes reizen uns zum Lachen. Und das iſt eben das ſchwierigſte dramatiſche Problem, komiſche Charaktere ſo zu ſchildern, daß ſie nicht blos durch Späße und Poſſen, ſondern auch durch ihre Schmerzensſcenen unſer Lachen erregen. Bei Leporello und Papageno iſt dies ſtets der Fall. Und das iſt Mozarts Hauptfortſchritt in der dramatiſchen Geſtaltung, hinſichtlich der Producte ſeiner Vorgänger.

In den Werken der frühern Opernconponiſten kamen allerdings auch Gefühlsſtimmungen durch Tongebilde zur Darſtellung. Ja, einzelne Piecen haben ſich ganz beſonders durch ergreifende Manifeſtationen des Seelenlebens ausgezeichnet und wurden beliebt; es kamen auch wohl verſchiedene Charakterzüge zum Vorſchein, aber dennoch blieben alle dieſe Schilderungen zu allgemein, zu unbeſtimmt; ſie wurden nicht individuell. Man hörte wohl, daß in dieſer Arie, dieſem Duett, die Gefühle der Liebe geſchildert, aber es trat dadurch kein beſtimmter Charakter, keine beſtimmte Individualität mit eigenthümlichen Seelenmanifeſtationen hervor, wie es in Mozarts Opern geſchehen iſt. Die Liebesäußerungen eines Don Juan, Leporello, Maſetto, einer Donna Anna, Elvira und Zerline ſind alle verſchiedenartig

geſchildert, je nach Charakter, Bildung und Lebensweiſe. Und ſchon die Einleitung einer Scene zeigt uns an, welche Charaktere erſcheinen werden. Und dieſe wahrhaft pſychologiſche Charakteriſirung nach Bildung, Lebensart und Temperament, wird nicht blos beim Einzelauftritt der betreffenden Perſon durchgeführt, ſondern, was das Schwierigſte und Höchſte, beim Erſcheinen ſämmtlicher Perſonen. In Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten, Sextetten, ja in ganzen Chören werden gleichzeitig die verſchiedenartigſten Individuen, die heterogenſten Charaktere und deren Seelenäußerungen mit unübertrefflicher Naturwahrheit zur Darſtellung gebracht, wie es noch kein Vorgänger Mozarts vermocht hat. Dies iſt der große Rieſenfortſchritt in der dramatiſchen Geſtaltung. Mozart zaubert uns durch ſeine Muſik leibhaftige Charaktere mit Fleiſch und Blut vor; er ſchildert ſie pſychologiſch und phyſiologiſch; kurz geſagt: es ſind wirkliche Individuen, Charaktere mit Leib und Seele, welche durch ſeine herrliche Muſik realiſirt werden.

Zwar manifeſtirte ſich ſchon in den Werken Gluck's, Gretri's und Mehul's ein tieferes und edleres Seelenleben, aber Mozart übertraf ſie hierin ſo, daß ſeine Opern unter allen civiliſirten Völkern den größten Enthuſiasmus erregten und noch heute in allen fünf Welttheilen dargeſtellt werden. Alle Nationen fanden in dieſer Muſik ihr tiefſinniges Gefühlsleben ausgeſprochen; ihr ganzes Denken und Empfinden mit den unzähligen Wandlungen des Gemüthslebens war hierin

aufs treueste und naturwahrste in Tönen geschildert; und von solchem Tonzauber, wie ihn dieser große Tondichter der gesammten Menschheit übergab, wurden auch die härtesten und gefühllosesten Herzen ergriffen und zum Mitgefühl belebt. Dieser Kosmopolit, der das Gefühls- und Empfindungsleben aller Völker in sich vereinigte, in schönen Tongestalten aussprach und in Aller Herzen mitfühlende Resonanz erregte; der also keiner partikularistischen Sondergattung in der Kunst angehörte, in keinen engherzigen Nationalgefühlen irgend eines Volks umfangen blieb, sondern das Gemüthsleben der ganzen Menschheit zur Darstellung brachte, was alle Herzen in pulsirende Bewegung versetzt; dieser unsterbliche Meister entzündete auch in Meyerbeers Jugendherzen die Lust und Liebe zur beseligenden Tonkunst, denn seine Wiege umtönten die herrlichen Melodien des göttlichen Mozart. Betrachten wir also Meyerbeers Jugendjahre und ersten Bildungsgang, welche in eine sehr erregte Zeit fielen, denn alle europäischen Nationen traten damals in ein neues Stadium der Geistescultur und in eine neue Phase der Weltgeschichte.

Fünfter Abschnitt.

Meyerbeers Jugendjahre.

Geburt und Erziehung.

Das Leben großer Geister in Kunst und Wissen-
ft hat von jeher für alle Leser das größte Interesse
bt und ist heutzutage zur vorherrschenden Lecture
orden. Die zahlreichen Biographien der Dichter
Denker genügen aber nicht mehr, denn man will
s bis ins kleinste Detail wissen; daher werden viel-
dige Romane über sie geschrieben und mit größter
ßbegier verschlungen. Man will nicht nur wissen,
sie geboren und erzogen sind, wie sie studirt und
ducirt, sondern auch, wie sie gegessen, getrunken und
gekleidet haben. Und jemehr Detailzüge eine Bio-
phie bringt, desto häufiger wird sie gelesen. Merk-
diger Weise hat einer der größten Tondichter der
genwart in unserer schreib- und leselustigen Zeit
keinen Schriftsteller gefunden, der sein Leben und
ken und seine sämmtlichen Werke ausführlich ge-
dert und zum Gegenstand eines größern Werks ge-
ht. Zahlreiche kleine Biographien Meyerbeers sind

in Journalen und Lexikons publicirt, aber ein größeres selbstständiges Buch über seinen Studiengang ist noch nicht erschienen. Haben die Schriftsteller keinen Stoff zu einem größeren Werke? Höchst wahrscheinlich, denn Meyerbeer war schwer zugänglich gegen allerlei Besucher und wechselte sehr oft sein Domicil. Er führte, wie die Sänger des Waldes, ein Wanderleben. In Berlin und Paris hatte er zwar ständige Wohnungen, lebte aber kaum einige Monate des Jahres darin. Bade- und andere Erholungsreisen, das Beiwohnen seiner Opernaufführungen in den Hauptstädten Europa's ließen ihn nicht lange auf einer Stelle rasten. Und wohnte er dann wirklich einige Wochen in Berlin auf dem Pariserplatze Nr. 6, oder in Paris, 56, Faubourg St. honoré, so glückte es doch selten einem Sterblichen, ihn besuchen zu können — von ihm empfangen zu werden.

„Herr General Director sind nicht zu Hause!" war des alten wachehaltenden Dieners stereotype Antwort, welche Jedem entgegenschallte, der seine Visitenkarte darreichte oder sich mündlich anmelden ließ.

Mir selbst erging es einmal so, trotzdem ich eine schriftliche Einladung von Meyerbeer empfangen und mich zur bestimmten Stunde eingefunden hatte. Am folgenden Tage erhielt ich ein Entschuldigungsschreiben mit einer neuen Einladung, wo er mir dann bemerkte, ich sei durch ein Mißverständniß seines Dieners abgewiesen worden, er sei wirklich zu Hause gewesen, habe sich aber von einigen andern Persönlichkeiten nicht

sprechen lassen wollen, welche sich schon öfters angemeldet hätten. —

Man hat dies Verfahren als ein aristokratisches „Sichabschließen" bezeichnet und sehr scharf getadelt. Ob Meyerbeer hierin zu weit gegangen ist, will ich nicht entscheiden. Möge man aber bedenken, daß nicht Hunderte, sondern Tausende nach der Ehre gestrebt, Meyerbeer besuchen zu können; abgesehen von den vielen Bittstellern, welche seine Hilfe in Anspruch nahmen. Wenn er also nur die Hälfte der sich Anmeldenden hätte empfangen wollen, wo sollte er dann die Zeit zum Componiren und Studiren hernehmen?! —

Nun erwäge man, daß die günstigen Stunden zur Production, wo neue und schöne Ideen im Geiste entstehen, nicht alle Tage kommen! Mitunter vergehen Wochen, ohne daß man eine einzige ergreifende Melodie zu erzeugen vermag. Dann kommen wieder Stunden, wo man nicht schnell genug schreiben kann, um all die sich drängenden und wogenden Gedanken aufs Papier zu bringen. Und solche selige Momente des geistigen Blütheulebens muß man benutzen und kann sich dann nicht durch prosaische Besucher stören lassen. So ergeht es jedem Denker und Dichter, in solchen weihevollen Stunden nehmen sie keine Besuche an.

Mancher kleine und große Kritiker ward auf diese Art vor Meyerbeers Pforte abgewiesen; voller Ingrimm über diese erlebte Schmach wurde dann über Effecthascherei, italienisches Geklingel ꝛc. geschrieben. Gelang es dann endlich einem dieser Herren, mit Meyer

beer persönlich bekannt zu werden, ihn besuchen zu dürfen, so verwandelte sich die ehemals so gallsüchtige Feder zur eifrigen Lobspenderin. Man denke an Rellstab! Dieser größte, gehässigste Gegner Meyerbeers schrieb früher lauter Invectiven, scheute sich nicht, die schändlichsten Verläumdungen in die Welt zu schleudern: er habe den Robert nicht componirt, „ließe viele hundert Freibillets zu seinen Opernaufführungen austheilen ꝛc" „In Schillings Lexikon der Tonkunst hat er eine Biographie veröffentlicht, die man nur als einen gehässigen Schmähartikel bezeichnen kann, so daß sich die Redaction später veranlaßt fand, im Supplementband eine unpartheiischere Biographie von anderer Feder abdrucken zu lassen. Als aber eine beiderseitige Annäherung stattgefunden und Rellstab ersucht ward, für Meyerbeer den Text: „ein Feldlager in Schlesien" zu schreiben, da verwandelte sich des großen Kritikers gehässiger Groll in eifrige Bewunderung. Diese lobpreisende Bewunderung verstummte jedoch später, als das angeknüpfte Verhältniß für Rellstab nicht die erwarteten Früchte trug.

Zur Rechtfertigung dieses Schriftstellers muß ich bemerken, daß er überhaupt einer der größten Gegner aller neueren Musik war, sie wirklich haßte. Als ich einstmals in einer musikalischen Soirée neben ihm saß, rief er, während eines Quartettvortrags, mit zorniger Stimme laut: „die verfluchten Neuerer!" Dabei stampfte er so gewaltig mit dem Fuße, daß das ganze Publikum nach ihm blickte. Haydn, Mozart und Beethoven

waren ſeine Götter, alle Nachfolger bis auf die Gegenwart nur Eklektiker, Schüler und Stümper. Aber dennoch blieb er während ſeiner ganzen Lebenszeit das muſikaliſche Orakel von Berlin.

„Iſt Rellſtab da?“ rief der Berliner, ſich neugierig umblickend, und fand ſich nicht eher beruhigt, bis er den großen Kritiker mit ſeinem Notizbuch in der Hand am gewöhnlichen Platze ſitzen ſah. Denn nun war er gewiß, morgen in der Voſſiſchen Zeitung eine Kritik über die gehörten Vorträge leſen zu können. Rellſtab war geiſtvoll und kenntnißreich, demzufolge beherrſchte er einen großen Theil des Publikums mit ſeiner Kunſtanſicht. Seine Partheilichkeit, ſeinen Haß gegen die Tondichter der Neuzeit müſſen wir als eine bedauerliche Verirrung betrachten. Sein bitterer Groll gegen Meyerbeerſche Muſik ward alſo durch ſeine Kunſtanſicht dictirt und wahrſcheinlich durch des Componiſten abgeſchloſſenes Verhalten genährt.

Meyerbeer wollte aber auch aus einem gewiſſen Grunde nicht von jedem Schriftſteller über ſich und ſeine Werke ſchreiben laſſen, theilte aus Grundſatz nicht jedem Alles mit, was er zu wiſſen verlangte. Dieſer Grund war, „daß er nur diejenigen für befähigt erachtete, ſachgemäß über Tonwerke ſchreiben zu können, welche nebſt den literariſchen Studien auch einen gründlichen Curſus in der Harmonielehre und in allen muſikaliſchen Formen durchgemacht haben. Nur ſolche vermöchten ein Kunſtwerk nach Form und Inhalt wahrhaft zu beurtheilen.“ Daß dies nur bei einer kleinen

Zahl musikalischer Schriftsteller der Fall ist, weiß Jedermann. Auf welche Art ich mit Meyerbeer näher bekannt wurde, habe ich schon erzählt. Daß er mich mit einem ganz besondern Vertrauen beehrte und mir sogar ungedruckte Werke aus seiner Studienzeit zur Durchsicht gab, um über seinen Bildungsgang sachgemäß schreiben zu können, geschah wohl deshalb, weil er mit meiner Kunstansicht harmonirte und wußte, daß ich die gründlichsten Studien in allen Zweigen der Composition durchgemacht habe.

Hierdurch wird es erklärlich, weshalb noch keine größeren Werke über diesen Tondichter erschienen sind. Es fehlt den Schriftstellern der Stoff. Was ich erfahren, die mündlichen und brieflichen Mittheilungen, die er mir gegeben und was ich noch anderseitig über ihn empfangen habe und mir lesenswerth dünkt, will ich getreulich niederschreiben und lebe der Hoffnung, daß man es freundlich und nachsichtsvoll aufnehmen werde.

Daß ich im rein biographischen Theil die äußern Lebensverhältnisse für sich, abgesondert von der wissenschaftlichen Darstellung seines geistigen Bildungsganges behandele, diese separat bringe und nicht Alles kunterbunt zusammen mische, geschieht aus dem Grunde, weil ich im ersten so viel Aeußerlichkeiten und gewöhnliche Lebensverhältnisse bespreche, welche bei der Darlegung des geistigen Entwicklungsprocesses nur störend gewesen wären. Im letzteren Theile berühre ich die äußerlichen Lebensumstände nur insoweit, als sie auf

seinen geistigen Bildungsgang belehrend, bestimmend und modificirend eingewirkt haben.

Ob diese Form von allen Kritikern gutgeheißen wird, weiß ich nicht; ich habe meine hinreichenden Gründe dafür und denke, der unpartheiische Leser wird sie zu würdigen wissen und diese Abscheidung mancher äußern Lebensumstände von dem Bildungsgange und der Charakteristik seiner Werke ganz angemessen finden.

Blicken wir in Meyerbeers Vaterhaus, in das Haus des reichen Banquier, in welchem unser Tondichter geboren ward, so finden wir, außer Reichthum an Geld und Gut, auch die Werke der klassischen Schriftsteller und Componisten und in der Familie das eifrigste Streben nach Kenntnissen und geistiger Bildung. Der Vater hieß eigentlich Beer, unser Componist nannte sich aber später, bei seiner Uebersiedlung nach Italien, Giacomo Meyerbeer und behielt diese Umänderung als Familiennamen bei. Die Eltern, der jüdischen Religion angehörig, standen auf der Bildungshöhe der Zeit; sie hatten sich jene humane Geistesbildung angeeignet, welche vorzugsweise von Herder, Schiller und vielen andern Schriftstellern unserer klassischen Literaturperiode gepredigt und befördert wurde. Berlin, die Residenz der Aufklärung, hatte damals eine Zahl jüdischer Familien, welche miteinander wetteiferten in Aneignung alles Wissenswürdigen und dabei stets bestrebt waren, die wahre humane Geistesbildung in allen Sphären der Gesellschaft zu realisiren. Die ausgezeichneten Persönlichkeiten dieses aufgeklärten Ju-

denthums ſind weltbekannt. Unter ſie müſſen wir auch Meyerbeers Eltern rechnen. Der Vater, Jacob Herz Beer, am 10. Juni 1769 in Frankfurt a. O. geboren, war einer jener verſtandesklaren Köpfe, welche, zwar nicht ſelbſt productiv, doch die größte Empfänglichkeit und Liebe für alles Große und Schöne in Kunſt und Wiſſenſchaft hegen. Die Verwaltung ſeines großen Vermögens und ſeiner Banquiergeſchäfte nahm ihm nicht viel Zeit weg; ſeine Erholungsſtunden wurden der edelſten Beſchäftigung, der Kunſt und Wiſſenſchaft gewidmet. Die Werke der Dichter und vorzugsweiſe jene aufklärenden Schriften der Popularphiloſophen, waren ſeine Lieblingslectüre. Obgleich nicht ſelbſt muſikaliſch, war er doch ein großer Freund der edlen Muſika, beſuchte Concert und Theater fleißig und verſäumte niemals die Aufführungen bedeutender Kunſtwerke. Dieſer Mann hatte eine Gattin, welche als ein wahrer Engel an Herzensgüte weit und breit bekannt iſt. Sie wurde als die größte Wohlthäterin Berlins verehrt, nicht blos von ihren Glaubensgenoſſen, ſondern von Bekennern aller Religionsgeſellſchaften. Sie hieß Amalie, war eine Urenkelin von Wolf Faust aus Wien und Tochter des reichen Liepmann Meyer Wulf, welchen man als den „Berliner Crösus" benannte.

Heinrich Heine ſchrieb: „Wohlthätigkeit iſt eine Tugend in der Meyerbeerſchen Familie, aber Meyerbeers Mutter zeichnet ſich unter allen Familiengliedern am höchſten aus und kann in dieſer Hinſicht als eine

Troſt und Hilfe ſpendende Göttin betrachtet werden. Kein Tag vergeht, ohne daß ſie nicht einem Armen geholfen hat. Ja es ſcheint, als könne ſie nicht ruhig zu Bett gehen, bevor ſie nicht eine edle That vollbracht. Dabei ſpendet ſie ihre Gaben an Bekenner aller Religionsgenoſſenſchaften, an Juden, Chriſten, Türken und ſogar an Ungläubige der ſchlechteſten Sorte. Sie iſt unermüdet im Wohlthun und ſcheint dies als ihren höchſten Lebensberuf anzuſehen."

Als ſie am 27. Juni 1854 in Berlin ſtarb, glaubten die dortigen Armen und Unglücklichen ihre „Nahrung ſpendende Mutter" verloren zu haben. Unzählige Thränen wurden geweint und ihrem Sarge folgten viele Tauſend Menſchen aller Bekenntniſſe. Die Berliner Zeitungen ſchrieben, daß man ſeit undenklichen Zeiten kein ſolch großes Leichengefolge geſehen habe. In geiſtiger Hinſicht kann ſie nur als eine human gebildete Frau bezeichnet werden. Ihre Hausfreunde waren: Immermann, Ludwig Robert, Reichardt, P. A. Weber, Lauska, Zelter, Naturforſcher Tralles, Iffland, Benda u. A. Sie war keine Rahel, keine Bettina v. Arnim, producirte nicht ſelbſt und ſuchte nicht in geiſtreichen Briefen zu glänzen, lebte jedoch ganz für Poeſie und Muſik und verehrte Dichter und Componiſten mit Enthuſiasmus. Ein ſchönes Kunſtwerk vermochte ſie in ſchwärmeriſche Begeiſterung zu verſetzen. Obgleich Jüdin, las ſie doch Klopſtocks Meſſias und Oden mit großer Vorliebe und dies hat wahrſcheinlich ihren Sohn bewogen, ſchon in ſeinen Jünglingsjahren geiſt

liche Lieder dieses Dichters in Musik zu setzen. Nächst Klopstock war Schiller ihr Lieblingsdichter, dessen Werke las sie so oft, daß sie ganze Acte aus dem Gedächtniß hersagen konnte. Tiefgefühlvolle Poesie und Musik, ergreifende Sentenzen bewegten sie zu Thränen der Wehmuth. „Ihr gefühlvolles und leicht erregbares Herz glühte noch im hohen Alter so feurig für die Kunst, daß sie aus einem Concert und Theater in das andere wanderte und niemals von den zahlreichen Kunstgenüssen müde und abgespannt wurde. Berlin und hauptsächlich Paris, wo sie öfters weilte, um ihres Sohne Opern hören zu können, gaben reichlich Gelegenheit für ihren Kunstenthusiasmus und waren daher ihre Lieblingsstadte.

Von dieser für Kunst und Poesie in Liebe glühenden Frau ward der Schöpfer der Hugenotten am 5. September 1791 in Berlin geboren, nach der frommen Grosväter Sitte getauft und als ihr Erstgeborner „Jacob genannt. Ihm folgten noch drei Söhne, nämlich: Heinrich, Wilhelm und der als Dichter bekannt gewordene Michael Beer, welcher die Tragödie „Struensee" schrieb, zu der sein Bruder Jacob die Musik componirte und sie zum Melodrama gestaltete. Leider starb dieser hoffnungsvolle Dichter schon in der Blüthe seiner Jahre, ohne sein reiches Talent vollständig entfalten zu können, was, nach dem vorliegenden Drama zu schließen, zu den höchsten Erwartungen berechtigte. Wer das Werk unparteiisch, ohne Vorurtheil liest, muß zu der Ueberzeugung kommen, daß ein

genialer Geist zu frühzeitig von hinnen schied, ohne durch zahlreiche Productionen die höchste Stufe künstlerischer Vollendung erringen zu können.

Wie diese vier Söhnchen geistig und leiblich gehegt und gepflegt wurden, kann man sich denken. Leider begingen die guten Eltern einen Hauptfehler in der Erziehung, der übrigens durch die Zeitrichtung hervorgerufen und in den Städten allgemein verbreitet war. Es wurden nämlich alle Bildungsmittel angewandt, um den Kindern die höchstmögliche Geistesbildung zu geben, dabei aber die Körperbildung vernachlässigt, d. h. sie wurden nicht abgehärtet, lernten keine Strapatzen ertragen und demzufolge erlangte das Muskelsystem nicht die erforderliche Stärke, um dem vielbeschäftigten Nervensystem gleichsam Stand halten zu können. Wie sollte es damals möglich sein! Geturnt wurde noch nicht, andere Körperübungen gab's nicht, die Kinder hatten also nach angestrengten Geistesarbeiten weiter keine Erholung, als eine Stunde Spazierengehen. Bei schlechtem Wetter oder überhäuften Aufgaben kam's nicht einmal dazu, folglich mußte der Körper zart und schmächtig bleiben und — was das schlimmste — wurde nicht so abgehärtet und gestählt, um schädlichen Witterungseinflüssen widerstehen zu können. Der frühzeitige Tod Michael Beers kann noch andere Krankheitsursachen haben, ist jedoch auch mit die Folge der vernachlässigten Körperausbildung; der schwächliche Organismus mußte durch die zu vielen anstrengenden Geistesarbeiten frühzeitig gebrochen werden.

Unser Tondichter war zwar nicht schwächlich, aber auch nicht robust; mittler Statur, betrug seine Größe 5 Fuß 5 Zoll. Obgleich zuweilen kränkelnd, wußte er sich dennoch lange zu conserviren und seine Jugendfrische zu erhalten. Durch Bade- und andere Reisen stärkte er seine angegriffene Gesundheit und erreichte demzufolge das Greisenalter.

Als Kind war er schmächtig und sehr zartfühlender Natur; dabei von großer Empfindlichkeit und Reizbarkeit. Geringe Vorfälle, unbedeutende Kleinigkeiten seiner Spielgenossen verstimmten ihn dermaßen, daß er sich sogleich von ihnen zurückzog. Diese Reizbarkeit und Empfindlichkeit ist ihm für das ganze Leben geblieben und bildete einen wesentlichen Charakterzug seines Geistes. Jedoch verblieb ihm auch sein feines Zartgefühl, was seinen Charakter sehr veredelte und seinen Umgang so angenehm und gesellig machte, daß es wirklich ein großer Genuß war, sich mit ihm stundenlang unterhalten zu können. Ich werde später mehrere edle Charakterzüge und Facta seines Zartgefühls erwähnen, zuvor gebe ich erst einige Nachrichten über das Leben und Wirken seiner anderen Brüder, welche sich in Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet haben.

Meyerbeers dritter Bruder, Wilhelm Beer ward am 4. Februar 1797 in Berlin geboren und hatte mehr Neigung zum Studium der Wissenschaften, als zur Kunst. In den Befreiungskriegen 1813—15 kämpfte er in den Freiwilligen-Regimentern, trat aber nach beendigtem Kriege in den Handelsstand. Die Mußestun

den widmete er der Wissenschaft und studirte hauptsächlich — mit seinem später berühmt gewordenen Freunde Mädler — die Astronomie. Er ließ sich im Thiergarten eine Sternwarte bauen, welche noch dort steht, und stellte sehr fleißig Beobachtungen an. Ganz besondere Aufmerksamkeit widmete er dem Monde und dem Planeten Mars. 1830 veröffentlichte er eine Abhandlung über diesen Weltkörper, welche noch Unbekanntes brachte und mit allgemeinem Interesse gelesen ward. Großes Aufsehen erregte eine von ihm 1836 publicirte Mondkarte, an welcher er 6 Jahr gearbeitet und die von der französischen Akademie der Wissenschaften mit dem Valande'schen Preise gekrönt wurde. Gewiß ein glorreiches Resultat für die Leistungen eines Dilettanten in der Wissenschaft! Im folgenden Jahre ließ er ein die Karte erklärendes Werk erscheinen: „Der Mond nach seinen kosmischen und individuellen Verhältnissen, oder allgemeine vergleichende Selenographie," Berlin, 1837. Er wurde in die erste preußische Kammer gewählt und veröffentlichte 1849 auch eine politische Schrift: „Die Dreikönigsverfassung in ihrer Gefahr für Preußen." Außer dieser wissenschaftlichen Thätigkeit trieb er Banquiergeschäfte, ward zum Geheim. Commerzienrath ernannt, starb aber schon am 27. März 1850, viel zu früh fürs Leben und für die Wissenschaft! —

Der jüngste Bruder, Michael Beer, wurde am 19. August 1800 ebenfalls in Berlin geboren und zeigte frühzeitig große Liebe zur Poesie. Hätten die

drei Knaben — der zweite Sohn, Heinrich, hat sich weniger ausgezeichnet, — nicht schon von Natur aus feurige Liebe zur Kunst und Wissenschaft gehabt, so würden sie durch die zahlreichen Gelehrten und Künstler, welche in der Familie verkehrten, dazu animirt worden sein; denn das väterliche Haus war ein Sammelplatz aller ausgezeichneten Männer. Michael Beer machte auf den Universitäten zu Berlin und Bonn geschichtliche, philosophische und naturwissenschaftliche Studien, bereiste Italien, Frankreich und lebte dann abwechselnd in München, Paris oder am Rhein. Die Berliner Luft schien ihm weniger zu behagen, denn er weilte stets nur auf kurze Zeit dort. Auch sein älterer Bruder schien diese Abneigung gegen das Berliner Leben zu haben, er wohnte zuweilen nur einige Wochen an der Spree und verlebte die andere Zeit des Jahres in Paris oder in Bädern. Die kritelnden, witzelnden Berliner waren den feurigen Dichterseelen zu prosaisch und nüchtern. Die stachlichten Witze, womit ihre Werke bespöttelt wurden, schlugen zu tiefe Wunden in die sensiblen, leicht erregbaren und empfindlichen Dichtergemüther. Und was in der Welt tönnte wohl der Berliner nicht bespotten und mit einem Witze der Lächerlichkeit Preis geben.

Der junge Dichter ließ schon 1819 ein Trauerspiel, „Klytämnestra," in Berlin zur Aufführung bringen, erlangte zwar keinen glänzenden Erfolg, ward aber doch zu neuer Schöpferthätigkeit ermuntert. Er schrieb dann eine Tragödie: „Die Bräute von Aragonien"

und das Trauerspiel „Der Paria“ 1823; über letzteres sprach sich Göthe lobend aus, was für den Verfasser mehr Werth hatte, als der Beifall des Publikums. Jetzt reiste auch er, wie sein ältester Bruder Jacob, nach Italien und ward durch den heitern Himmel und die poesievollen Landschaften zu neuer Thätigkeit begeistert. Unter Orangen und Myrthenblüthen dichtete er 1826 seine tiefergreifenden Elegien. Im folgenden Jahre ging er nach München und schrieb sein berühmt gewordenes Trauerspiel „Struensee,“ (Stuttgart 1829 gedr.), das — trotz diplomatischer Einsprache — auf Befehl des Königs dort zur Aufführung kam und großen Beifall erlangte. Seine letzte Tragödie, „Schwert und Hand,“ ging in Berlin über die Bühne, ward aber weniger günstig aufgenommen. Beide Brüder hatten in ihrer Geburtsstadt überhaupt kein Glück mit ihren Productionen. Nirgends wurden sie mehr getadelt, verspottet und feindlicher angegriffen als in Berlin. Später werde ich erzählen, wie es dem Componisten dort erging. Sie mußten sich damit trösten, daß der Prophet in seinem Vaterlande am wenigsten gilt. Aber des Dichters zart organisirter Organismus und sein leicht verletzbares Gemüth vermochten den rauhen Stürmen der Erde nicht lange zu widerstehen; eine Krankheit raffte ihn schon im 33. Jahre weg; er starb in München 22. März 1833. Sein Freund Ed. v. Schenk gab seine sämmtlichen Werke (Leipzig 1835) mit einer biographischen Einleitung heraus; 1837 publicirte er dessen Briefwechsel,

welcher uns einen Blick in das Innere des Dichters gewährt und seinen edlen Charakter erschließt. Mit ihm sank ein hoffnungsvolles Talent und ein edler Mensch zu früh in die Gruft; ein längeres Leben würde noch zahlreiche andere und vollkommnere Producte erzeugt haben. Seine Werke ausführlich zu besprechen ist hier nicht die Aufgabe! nur Struensee will ich später — bei Charakterisirung der Meyerbeer'schen Musik - etwas näher beleuchten; ausführliche Kritiken gehören in die Literaturgeschichte, die aber bis jetzt den Dichter noch nicht hinreichend gewürdigt hat.

Aus diesen biographischen Skizzen ersehen wir, welch bedeutungsvolles Geistesleben in der Beer'schen Familie herrschte. Zahlreiche Gelehrte und Künstler versammelten sich öfter in der Wohnung und discutirten über alle Erscheinungen in Literatur und Kunst. Der Vater liest fleißig populär philosophische Werke, die Mutter schwärmt in Poesie und Musik. Der älteste Sohn fühlt sich in das magische Reich der Tonregion gezogen, der dritte schaut nach den Sternen empor, um deren Bahnen zu ergründen und der vierte lebt im Himmel der Poesie. Wahrlich! ein schöneres geistiges Wechselleben kann wohl nicht leicht in einer Familie geführt werden. Nur Bruder Heinrich soll die sinnlichen Genüsse mehr als die geistigen geliebt haben. In dieser geistigen Atmosphäre begann der Schöpfer des Robert seine erste Lebensthätigkeit zu entfalten und zeigte schon in zarter Kindheit große Wißbegier. Glücklich ist derjenige zu preisen, den das

Schicksal durch die Geburt über die irdischen Nahrungssorgen erhebt. Ungestört von den schwerlastenden Kümmernissen um's tägliche Brod kann er seinen Studien nachleben und seine geistigen Schwingen mächtig entfalten. Zu diesen Glücklichen gehörte Meyerbeer. Die Eltern überließen es ihren Kindern, sich nach ihren Neigungen einen Beruf zu wählen. Außer den Discursen über Kunst und Wissenschaft ertönte auch die damals sich verbreitende Mozart'sche Musik an der Wiege der Kinder und erweckte mit ihrer Zaubermacht die sich entfaltenden Neigungen für diese Kunst in Jacobs Brust. Mit Kinderinstrumenten zu spielen und zu musiciren, war seine größte Herzenslust. Als vierjähriger Knabe bildete er sich aus seinen Spielgenossen ein Orchester, krizzelte Noten dafür und ließ stundenlang probiren und concertiren, daß den Hausgenossen nicht wohl ward bei dem musikalischen Kinderlärm. Sein größter Schmerz entstand, wenn die Spielkameraden nicht mit musiciren wollten; das konnte ihn gänzlich entzweien und böse machen. Waren sie aber willig, so theilte er seine paar Groschen Taschengeld heimlich unter sie aus und Frau Mama mußte dieselben reichlich tractiren mit allen Leckerbissen, welche des Kindes Herz erfreuen. Er gerirte sich als Director, dirigirte, blies Clarinette und spielte Geige. Schon im dritten Jahre kratzte er auf einer Kindergeige herum; deren unmelodische Klänge trieben ihn jedoch bald ans Clavier. Darauf ein paar Töne anschlagen zu können, war seine größte Seligkeit, denn diese klangen viel schöner als die quickenden Fi-

deltöne. Bereits im vierten Jahre ließ er den Eltern keine Ruhe, ihm Clavierunterricht ertheilen zu laſſen. Und ſo wurde ein Verſuch gemacht, er lernte die Noten, bevor er das A B C konnte. Die langweiligen Anfangsgründe vertrieben aber die Lernbegier, ſo daß der Unterricht unterbrochen werden mußte. Er phantaſirte dann wieder auf ſeinen Kinderinſtrumenten herum, bis im fünften Jahre die Luſt zum Clavierſpiel aufs neue erwachte. Es mußte wieder ein Lehrer gewählt werden und der Knabe zeigte nun mehr Eifer und größere Ausdauer. Als die erſten Anfangsgründe überwunden, ward der damals in Berlin berühmte Clavierlehrer Lauska gewählt, des Knaben Studien zu leiten. Er machte raſche Fortſchritte und wollte ſchon im ſechsten Jahre die Accorde und Geſetze der Harmonielehre ergründen. Sein Clavierlehrer brachte ihm vorläufig die nöthige Kenntniß bei, in ſoweit ſie zum Clavierſpiel erforderlich iſt und hierin ſchnellere Fortſchritte bewirkt. Demzufolge erlangte der kleine Jacob gar bald eine ſolche Fertigkeit und Routine, daß er ſich bereits im 7. Jahre hören laſſen konnte. Zuerſt trat er in den häuslichen Zirkeln als Virtuos auf und erregte ein ſolch allgemeines Erſtaunen, das ſich in den bewunderndſten Lobpreiſungen erſchöpfte. Die Kunde ſeines Talents, ſeiner Virtuoſität durchdrang ſehr bald alle Geſellſchaftskreiſe der Stadt, ſo daß er zum Oeffentlichſpielen dringend animirt und aufgefordert wurde, was dann auch am 14. October 1800 in den Patzig'ſchen Concerten geſchah und ihm wirklich einen Ruf

als Virtuos gründete. Der neunjährige Künſtler gehörte mit zu Berlins berühmten Perſönlichkeiten. Später machte er noch bei dem berühmten Clementi ergänzende Pianofortestudien, welcher 1802 kurze Zeit bei der Beer'ſchen Familie logirte. Er würde lange Zeit als Virtuos haben glänzen können, wenn in ihm die Schöpferthätigkeit nicht ſo mächtig geweſen und ihn ſo ſehr zur Compoſition hingezogen hätte. Lange naturaliſirte er und componirte allerlei Tonſtücke, bis die Eltern auch hierin des Knaben Wunſch erfüllen und einen Lehrer der Compoſition wählen mußten. Es ward hierzu ebenfalls Berlins berühmteſter Compoſitionslehrer, nämlich Zelter und ſpäter Anſelm Weber gewählt; unter deren Führung machte er ſo große Fortſchritte, daß ihm gar bald die Lehrer Berlins nicht mehr genügten. Unter ihrer Leitung ward er hauptſächlich mit Schularbeiten und kirchlichen Compoſitionen beſchäftigt. Ward gelegentlich auch einmal ein weltliches Product geſchaffen, ſo mußte dies aber im ſtrengſten Schulſtyl geſchrieben werden. — Ehe ich dieſe Bahn weiter verfolge, beſpreche ich erſt ſeine wiſſenſchaftlichen Studien. Daß dieſe nicht vernachläſſigt wurden, iſt ſelbſtverſtändlich. Wie hätte in einer ſolchen Familie, wo täglich Gelehrte aus- und eingingen, die wiſſenſchaftliche Bildung hintenangeſetzt werden können!! Da hierzu keine paſſenden jüdiſchen Lehrer vorhanden waren, ſo gab der Vater ſogar den orthodoxen Juden das größte Aergerniß und wählte einen proteſtantiſchen Chriſten zum Hauslehrer. Die Zahl der

Orthodoxen war aber damals in Berlin nicht sehr groß, denn auch im Judenthum war das Morgenroth der Aufklärung erschienen und von mehreren jüdischen Schriftstellern verkündet worden.

Der Vater wählte hauptsächlich deshalb einen christlichen Hauslehrer, um seinen Erstgeborenen nicht nur eine gründliche wissenschaftliche Bildung zu geben, sondern auch über die engen confessionellen Schranken zu erheben. In Folge seiner freien Denkungsart sollte seinen Kindern überhaupt eine universelle, wahrhaft humane Geistesbildung zu Theil werden. Der Humanismus war ja damals das überall laut gepredigte Evangelium der Zeit. Meyerbeers Vater, als eifriger Bekenner desselben, ließ seine Kinder ebenfalls in die heiligen Ideen dieser Lehre einweihen.

Wenn man es später widersinnig fand, daß ein Jude sich anmaße, christliche Kirchenmusik schreiben zu wollen, und in Bezug auf die Hugenotten den schlechten Witz machte: „Protestanten und Katholiken teilen sich und der Jude schreibt die Musik dazu," so vergißt oder kennt man nicht das Factum, daß ja Meyerbeer und seine Brüder durch gründliche Erziehung über die engen confessionellen Schranken erhoben und in die Ideen der Vernunftreligion eingeweiht wurden, welche alle Menschen als Brüder anerkennt und die verschiedenen Religionen als nur verschiedene Formen der Gottesverehrung auffaßt. Außerdem mußte er durch seine Compositionsstudien die Werke der Kirchenmusik studiren, sich in deren Geistesstimmung hineinleben und die

Aufführungen in protestantischen und katholischen Kirchen mit beiwohnen. Vogler nahm ihn jeden Morgen mit in die Messe; es verging selten ein Tag, wo nicht Orgel gespielt wurde. Bei Zelter sowohl als bei Vogler ward fast weiter nichts studirt und geschrieben als Kirchenmusik. Durch solche Studien und seine Erziehung zum Humanismus ward er befähigt, den Geist christlicher Religionsstimmung in seinen Werken darstellen zu können.

Außer den gewöhnlichen Elementargegenständen erhielt er frühzeitig Unterricht in fremden Sprachen. Es ward Hebräisch, Griechisch, Lateinisch, Italienisch und Französisch getrieben, letztere beiden Sprachen redete er so gewandt wie die Italiener und Franzosen und hat, wie ich später darlegen werde, mehrere Opern darin componirt. Dabei studirte er sehr gründlich und mit großer Vorliebe Welt- und Literaturgeschichte. Die großen Dichter der Culturvölker aller Zeiten wurden gelesen, die heroischen Geistesthaten bewundert und die Seele mit Gedanken des Ruhms und der Unsterblichkeit erfüllt.

Wenn man nun erwägt, daß außer diesen vielen Wissenszweigen, welche sehr viel Zeit in Anspruch nehmen, mehr als die Hälfte des Tages Clavier gespielt und Composition studirt wurde, so müssen wir schließen, daß der Knabe 14 bis 15 Stunden gearbeitet hat. Und dies war auch wirklich der Fall, denn er saß oft bis 11 und 12 Uhr in die Nacht hinein und mußte nicht selten gewaltsam vom Clavier ins Bett gebracht werden.

Dieſe Ausdauer eines Knaben werden manche unglaublich finden, namentlich ſolche, welche Zeit ihres ganzen Lebens nur ein Fachſtudium getrieben haben. Hat man vier bis ſechs Stunden in einem Wiſſenszweige gearbeitet, ſo ermüdet der Organismus und der Denkproceß geht nicht mehr mit Leichtigkeit und Klarheit von ſtatten. Ergreift man dann einen andern Wiſſenszweig, ſo reizt die Neuheit den Geiſt zu neuer Thätigkeit und man kann wieder einige Stunden arbeiten. Nach einer abermaligen Ermattung geht man wieder zu einer andern geiſtigen Beſchäftigung über. Auf dieſe Art, durch den Wechſel vieler Wiſſenszweige kann man recht gut vierzehn Stunden täglich ſtudiren und dies Jahre lang fortſetzen, beſonders wenn man dabei Muſik treibt. Nichts elektriſirt mehr und reizt den Geiſt zu neuer Thätigkeit, als ein ſchönes Muſikſtück. Iſt man nach anhaltenden abſtracten Studien hinfällig, ermattet und ſpielt eine ſchöne Clavierpiece oder ſingt ein gefühlvolles Lied, ſo pulſirt neue Lebenskraft durch Adern und Nerven und mit erhöhter Geiſtesthätigkeit kann man wieder an die abſtracteſten Studien gehen. So eilte Meyerbeer von der Sprachwiſſenſchaft zur Geſchichte, Poeſie, dieſe führte ihn ans Clavier und zum Componiren; von da ging er abermals ins Reich der Wiſſenſchaft und endete des Tages Arbeit mit Poeſie und Muſik. Dies waren des Knaben Studien im väterlichen Hauſe und mit wenig Modificationen auch in Darmſtadt unter Abt Vogler's Leitung, wohin er ſich im Jahre 1810 begab, um bei

dieſem berühmten Theoretiker Compoſition zu ſtudiren und einen gründlichen Curſus in der Muſikwiſſenſchaft durchzumachen. Vogler war damals der größte Contrapunktiſt, zu dem die Schüler aus weiter Ferne ſtrömten, welche er dann mit eiſerner Strenge durch alle Labyrinthe des Contrapunktes und der Fugen führte.

Dort ging das Leben zwar auch etwas luſtig drein, denn Meyerbeers Studiengenoſſen Carl M. v. Weber, Gottfried Weber, Gänsbacher u. A. waren luſtige Brüder und führten gar manche tolle Streiche aus; jedoch durften die Studien nicht vernachläſſigt, ſondern mußten im regen Wetteifer mit großer Pünktlichkeit cultivirt werden. Der Knabe Meyerbeer war auch zu ernſter Natur und zu geiſtig gebildet, um an läppiſchen Späßen viel Gefallen finden zu können. Er lebte lieber in den Werken der Dichter und Componiſten, als unter den luſtigen Geſellen und ihren Schwabenſtreichen. Ja, er war der fleißigſte von allen; das haben die ſpäter ebenfalls berühmt gewordenen Männer brieflich ausgeſprochen. Dieſe Zeugniſſe ſind um ſo glaubhafter, weil ſie ſich dabei wundern und es unerklärlich finden, daß Meyerbeer als wiſſenſchaftlich gebildeter Künſtler in die geiſtloſe italieniſche Klingelei habe verfallen können, daß er ſeine deutſche Geiſtesrichtung und gründliche Bildung verleugne und die Italiener ſklaviſch nachahme.

Ich werde ſpäter zeigen, in wie weit dieſe Vorwürfe begründet ſind. Soviel ſteht feſt, daß er ſowohl

als Knabe, Jüngling und Mann ſtets nach den höchſten Idealen ſtrebte und mehr in der Ideenwelt als in der Wirklichkeit lebte. Die Eltern ganz für Kunſt und Wiſſenſchaft ſchwärmend, erzogen ihre Kinder in einer geiſtigen Atmoſphäre, worin ſchon weniger begabte Individuen hätten veredelt und geiſtig gebildet werden müſſen, um ſo mehr die talentvollen Knaben. Dieſe widmeten ſich den drei Geiſtesſchweſtern, der Muſik, Poeſie und Wiſſenſchaft und Jeder war beſtrebt, darin das Höchſte zu leiſten. Nicht der Broderwerb zog ſie ins Reich des Geiſtes, um ſich ein Brodſtudium zu wählen, denn ſie waren in Reichthum geboren und den irdiſchen Sorgen enthoben, ſondern die rein geiſtige Luſt, das Wohlgefallen an ſchöpferiſcher Geiſtesthätigkeit führte ſie hinein.

Sechſter Abſchnitt.

Meyerbeers erſte Bildungszeit.

Die deutſche Literatur blühte damals in klaſſiſcher Vollendung und erzeugte in Kunſt und Wiſſenſchaft die edelſten, herrlichſten Früchte. Die Muſik, vorzugsweiſe die weltliche — Oper, Symphonie und Quartett — war ebenfalls zu einer Vollendung herangeblüht wie in keinem früheren Zeitalter. Alle gebildeten und nach Bildung ſtrebenden Geiſter wetteiferten mit einander in Aneignung der Geiſtesſchätze, welche Kunſt und Literatur erzeugt hatten und noch fortwährend neu erzeugten. Während dieſer höher erregten Geiſtesſtimmung der europäiſchen Menſchheit ward Meyerbeer 1791 in Berlin geboren.

Das berliner Judenthum ſtand — wie ſchon geſagt — damals mit an der Spitze der Civiliſation, gehörte mit zur Ariſtokratie des Geiſtes und hatte ſelbſt mehrere Individuen männlichen und weiblichen Geſchlechts erzeugt, welche bedeutende Werke in Kunſt und Wiſſenſchaft producirten.

Meyerbeers Vater, erhaben über den confeſſionellen

Schranken des orthodoxen Judenthums, ließ seinen Kindern eine freie, humane Erziehung geben und wählte nebst jüdischen auch christliche Lehrer, wie ich schon oben bemerkte. Wurden durch jene erhöhte Geistesstimmung der ganzen europäischen Menschheit und durch die Blüthe der Literatur und Kunst auch schon minder begabte Individuen zu schöpferischer Thätigkeit angespornt, wie um so mehr musste dies nun bei Genies wie Meyerbeer geschehen!

Sein innerer, mächtiger Schaffensdrang trieb ihn zur Composition, und da sich damals kein ausgezeichneter Lehrer dieses Fachs in Berlin befand, so reiste er im neunzehnten Jahre nach Darmstadt, um dort unter der Leitung des Abt Vogler seine angefangenen Compositionsstudien zu vollenden. Hier wurde er durch sämmtliche polyphonische Formen geführt. Der erste Gang frühmorgens war in die Messe, wo dann auf der Orgel Fugen gespielt wurden.

Vogler galt als der gelehrteste Contrapunktist seiner Zeit; dabei vereinigte er in sich die productive Begabung zum Schaffen der schönsten Melodien, wovon seine Symphonien, Lieder und andere Werke Zeugniß geben, denn sie enthalten poesievolle Gedanken in reichlicher Fülle, was bei Contrapunktisten nur selten der Fall ist. Vermöge dieser Eigenschaft war er befähigt, wahrhaft große Tondichter zu bilden. Er ließ aber hauptsächlich nur in contrapunktischen Formen arbeiten und auch die weltlichen Tonstücke im strengen Styl schreiben. So eilten die strebsamen Jünger der Ton-

kunſt aus allen Gauen Deutſchlands zu ihm und empfingen die Belehrung des ehrwürdigen Lehrers. Seine berühmteſten Eleven ſind: Gottfried Weber, einer der größten Muſikgelehrten ſeiner Zeit, und die beiden berühmten Opern-Componiſten C. M. v. Weber und unſer G. Meyerbeer. Dieſe Männer machten damals im Jünglingsalter gleichzeitig ihre Studien bei Abt Vogler. Meyerbeer zeichnete ſich unter allen ſeinen Studiengenoſſen durch den beharrlichſten Fleiß aus, und ſeine raſtloſe Thätigkeit im Studium aller Formen der Nachahmung, Canons, Fugen, überhaupt in allen contrapunktiſchen Geſtalten und deren Modificationen, wurde von ſeinem Lehrer und ſeinen Mitgenoſſen allgemein bewundert. Eben ſo verehrten ſie ſeinen genialen productiven Geiſt und erſtaunten über ſeine Frühreife, welche die Jugendjahre überflügelt hatte. Dabei verſäumte er die wiſſenſchaftlichen, hauptſächlich die Humanitätsſtudien nicht und errang eine hohe literariſche Bildung, welche ſich durch alle Charakterzüge manifeſtirte und ihn vor zahlreichen andern Künſtlern auszeichnete, ſowohl in der Kunſt als im geſelligen Umgang. Fein höflich und in jeder Hinſicht human war ſeine ganze Erſcheinung.

Das eben Geſagte über Meyerbeers Fleiß während ſeiner Studienzeit bei Vogler habe ich den brieflichen Aeußerungen entnommen, welche zwiſchen C. M. v. Weber, G. Weber und Gänsbacher gewechſelt wurden, und kann es nöthigenfalls documentariſch beweiſen. Daß dieſe Aeußerungen von Meyerbeer's Stu-

diengenossen wahrheitsgemäß und unpartheiisch sind, gehn daraus hervor, daß sie sich nebenbei bitter beklagen über Meyerbeers Abfall von der deutschen Tonkunst und daß er die Italiener sklavisch nachahme. Als Schüler habe er sich als großes Genie gezeigt, mit unermüdlichem Eifer das ganze Gebiet der Musikwissenschaft studirt und hierdurch zu den größten Hoffnungen berechtigt. Jetzt sei er abtrünnig, ein Ausländer geworden ꝛc.

Es fallen noch derbere Ausdrücke, die ich hier nicht citiren will. Diese Briefe wurden in jener Periode gewechselt, wo allerdings Meyerbeer die Italiener nachahmte, oder doch wenigstens das melodische Element nebst Coloraturwesen vorwalten ließ. Ich werde sie später als seine Uebergangsperiode näher charakterisiren.

Meyerbeers Studien und die ersten Kundgebungen seiner productiven Thätigkeit fielen in jene Uebergangsperiode unsers geistigen Lebens, wo in der Poesie aus der klassischen Periode die Romantik hervorging und wo in der Bildung der Oper der Versuch gemacht wurde, ein naturwahres, einheitliches Drama zu schaffen. Denn die früheren Opern bestanden ja nur aus verschiedenen für sich bestehenden Scenen, wo inzwischen gesprochen wurde. Mochten diese einzelnen Situationen auch noch so meisterhaft gelungen durch Tongebilde geschildert und dargestellt werden, wie dies von Gluck und Mozart in unübertrefflicher Weise geschehen ist, so entstand dennoch kein einheitliches dramatisches Kunstproduct. Die Italiener und Franzosen waren es, welche zuerst

den gesprochenen Dialog aus der Oper wegfallen ließen und an dessen Statt die Handlung durch Recitative oder jenen dialogisirenden Gesang im Parlando fortleiteten. Spontini, Rossini, Auber und andere weniger bekannte Tondichter verbannten das prosaische Zwischenreden aus der Oper und überließen es dem Singspiel und der Posse. Die deutschen Tondichter, und fürerst nur sehr wenige, folgten später den Italienern und Franzosen nach. Ein anderes Motiv trat auch jetzt in die Sujets, man wählte nicht mehr vorzugsweise häusliche Scenen und Liebesgeschichten, sondern weltgeschichtliche Handlungen. Große Charaktere und deren Schicksale erschienen in der Oper. Die gemüthlichen Scenen wurden in den Hintergrund gedrängt, heroische Thaten der Weltgeschichte verdrängten das harmlose Familienleben. Denn als am Schlusse des 18. Jahrhunderts die weithin donnernden Kanonen der französischen Revolution die behagliche Zufriedenheit und fröhliche Gemüthlichkeit der europäischen Menschheit erschütterte; als die furchtbar blutigen Schlachten des gewaltigen Korsen überall nur Noth, Elend, Verderben und Tod brachten und die bitteren Schmerzensthränen des Jammers sich mit den Blutströmen der gefallenen Brüder mischten, da verschwand auch alle gemüthliche Heiterkeit aus den Menschenherzen wie aus der Tonkunst. Das wilde Waffengetöse, die krachenden Bomben und Granaten bei der Belagerung von Wien bildeten Haydn's Grabgeläute; er starb und mit ihm auch die heitere Fröhlichkeit und gemüthliche Zufrieden

heit der Menſchenherzen, welche von nun an nur noch in den Werken der Kunſt fortlebte. Die neu beginnende Zeit erzeugte neue Geiſtesſtimmungen, die ſich in der Kunſt zum Ausdruck geſtalteten und hierdurch neue Werke ſchufen, welche ſich weſentlich durch Form und Inhalt von den Producten der früheren Kunſtperioden abſchieden. Der leidenſchaftlich ſtürmende Schlachtenmuth mit ſeiner heroiſchen Tapferkeit und Todesverachtung, mit ſeinen kriegeriſchen Märſchen und Triumphzügen, mit ſeinem Siegesjubel und den pompöſen rauſchenden Dankeshymnen bewegte ſo mächtig die productiven Geiſter, daß alle dieſe Seelenſtimmungen ſich in Tongebilden austönten und dadurch zu großen Kunſtwerken vereinten. Beethovens großartige Sinfonien und Spontini's kriegeriſche Opern brachten dieſe titaniſchen Schlachtenkämpfe des eroberungsſüchtigen Herrſchergeiſtes zur Darſtellung. Daher iſt die maſſenhafte Inſtrumentirung mit den kolоſſalen Orcheſtereffecten hier ganz berechtigt, denn ſie gibt uns ja die Schilderung der heftigſten und ſtürmiſchſten Todeskämpfe der Blutherrſchaft! Sowohl in der Poeſie als in der Muſik manifeſtirte ſich jetzt ein tieferes und viel reicheres Seelenleben. In den Producten dieſer Periode pulſirte das tieferregte Geiſtesleben der aufgeregten Menſchheit. Dieſer neue Geiſtesgehalt der tiefer erregten Subjectivität mußte durch Naturnothwendigkeit auch neue und anders modificirte Formgeſtalten erzeugen, um in ſeiner naturwahren und adäquaten Weſenheit ſich objectiviren zu können. Daß nun dieſer

fortwährende Umgeſtaltungsproceß im Geiſtesleben und ſeine Offenbarung durch Kunſtwerke auf alle jungen Denker und Dichter den tiefſten Einfluß ausüben mußte und ganz beſonders auf die genialſten im höchſten Grade, iſt ganz naturgemäße Folge des Kauſalnexus alles geiſtigen Lebens der geſammten Menſchheit. Auch Meyerbeer wurde von der Zeitſtrömung dieſes Geiſtesproceſſes durch mehrere Phaſen geführt, und die in dieſen verſchiedenen Perioden entſtandenen Kunſtwerke tragen den Styl, d. h. die Ausdrucksweiſe der Geiſtesmanifeſtation an ſich und ſind von den Kunſtgelehrten und Kritikern auf das verſchiedenartigſte beurtheilt worden. Bevor ich zu einer nähern Charakteriſtik des Meyerbeer'ſchen Styls und ſeiner epochemachenden Opern übergehe, beſpreche ich erſt ſeine Jugendwerke, welche er während und kurz nach ſeiner Studienzeit geſchrieben hat. —

Siebenter Abſchnitt.

Meyerbeer's erſtes großes Werk, das Oratorium „Gott und die Natur.“

Dieſes Erſtlings-Werk des jugendlichen Tondichters iſt weder gedruckt, noch circulirt es in Abſchriften. Ich habe die Partitur von Meyerbeer ſelbſt empfangen, als ich — wie oben gemeldet — eine Charakteriſtik ſeines Stils, eine Schilderung ſeines Studiengangs ſchreiben wollte. Er ſagte mir: „daß er das Manuſcript ſeiner erſten größern Jugendarbeit noch niemals aus den Händen gegeben habe, wolle es mir aber anvertrauen, daß ich hinreichend in Stand geſetzt würde, eine ausführliche wahrheitsgemäße Charakteriſtik ſeines ganzen Bildungsganges geben zu können. Die Mehrzahl der Schriftſteller ſchriebe und urtheile nur über ſeine ſpätern Werke, ein anderer Theil berühre auch wohl ſeine frühern Opern, dadurch vermöchten ſie aber keine vollſtändige Schilderung ſeines geiſtigen Entwickelungsganges zu geben und bis jetzt ſei eine ſolche noch nicht erſchienen, wohl aber zahlreiche ungegründete Urtheile und auf Unkenntniß beruhende Kritiken. Daher

wäre es ihm sehr angenehm, wenn ich eine ausführliche, detaillirte Darstellung seines geistigen Entwickelungsprocesses von seiner ersten Jugendzeit an schreiben wolle; er würde mir alle seine frühern Arbeiten zur Durchsicht übergeben und stets bereit sein, mir mündlichen Aufschluß über alle hierauf bezüglichen Verhältnisse und über sein ganzes Leben zu ertheilen." — Dies hat er auch gethan und mich dadurch vor allen anderen Schriftstellern in Stand gesetzt, eine ausführliche sachverständige Darstellung seines Studien- und Entwicklungsganges schreiben zu können.

Daß ich schon damals während Meyerbeer's Lebenszeit, als ich die Abhandlung über seinen Styl in der Berliner Musikzeitung veröffentlichte, seinen Bildungsgang und seine Werke ganz unpartheiisch beurtheilte, die Vorzüge und Schwächen besprach, wird Jeder finden, der sie durchliest. War ich also damals unpartheiisch gegen den noch lebenden hochgefeierten Meister, — was sollte mich jetzt bewegen, von der Linie der Gerechtigkeit in der Beurtheilung abzuweichen!

Das Oratorium, „Gott und die Natur," hat Meyerbeer im Jahre 1811 componirt. Die Partitur enthält die Data des Anfangs und der Beendigung des Werks; daraus geht hervor, daß er die ziemlich große Arbeit in der erstaunlich kurzen Zeit vom 15. März bis zum 22. April geschrieben hat. Der Text des Oratoriums ist von Schreiber gedichtet und hat zum Inhalt: Die Lobpreisung Gottes und den Dankgesang für die Erschaffung der wunderbaren Natur.

Chöre, Recitative und Arien wechseln nacheinander ab. Das ganze Werk besteht aus dreizehn Nummern und ist so ziemlich in derselben Form, wie sie Händel durch seine Oratorien gegründet hat, geschrieben.

Vom technisch musikalischen Standpunkte aus betrachtet, genügt dieses Product allen strengen Anforderungen in Hinsicht des Accordwechsels, der Modulation, der Stimmenführung, der Anordnung der Formen und der Instrumentation. Der Styl ist theils homophon, theils polyphon, je nachdem es der Inhalt des Textes erfordert und bedingt; dabei sehr streng gehalten, ohne die geringste poetische Licenz weder in der Harmonik noch in der Melodik. Die polyphonen Formen, hauptsächlich die verschiedenen Nachahmungen, sowie die contrapunktischen Sätze, wo ein Cantusfirmus mit seinem Contrapunkt in verschiedenen Umkehrungen wechselt, entstehen hier schon ganz organisch, sie entfalten sich ungesucht von selbst zu den complicirtesten Tongebilden. Die schwierigsten polyphonen Sätze sind mit größter Gewandtheit und Meisterschaft ausgeführt. Meyerbeer bekundet hierin eine vollständige Beherrschung aller contrapunktischen Formen, schreibt überhaupt mit virtuoser Fertigkeit so gewandt im polyphonen, wie im homophonen Styl.

Diejenigen, welche glauben, Meyerbeer habe weiter nichts zu produciren vermocht, als schöne Melodien, effectvolle Instrumentation, drastische Accordwechsel, überhaupt sogenannte Theatereffecte, diejenigen würden sich gewiß sehr wundern, wenn ihnen dies Oratorium

zu Geſicht käme, woraus ſie erſähen, daß er auch contrapunktiſche Sätze zu ſchreiben verſtanden und daß er alle polyphonen Formen ſo gewandt beherrſchte, wie Händel und andere Meiſter des polyphonen Styls.

Obgleich das Werk eine große Gewandtheit in der Behandlung und Beherrſchung aller muſikaliſchen Formen bekundet, ſo enthält es aber — vom höhern äſthetiſchen Standpunkte betrachtet — mehrere Mängel und Schwächen, welche das Ganze ſehr beeinträchtigen. Und dies mag wohl der Hauptgrund ſein, weshalb es Meyerbeer nicht durch den Druck veröffentlicht hat und überhaupt ſehr verborgen hielt, ſo daß nicht einmal eine Abſchrift circulirt. Er würde auch mir das Manuſcript nicht geliehen haben, wenn er nicht zu ſicher von meiner felſenfeſten Ehrlichkeit überzeugt geweſen wäre. Was nun jene vom äſthetiſchen Standpunkte aus betrachteten Mängel betrifft, ſo muß ich bemerken, daß der Styl, die Ausdrucksweiſe im Allgemeinen nicht durchweg das Gepräge der innigen Religioſität trägt, es dominirt darin eine mehr weltliche Geiſtesſtimmung, wenn auch nicht durchgehends, ſo doch in vielen Nummern; jedoch enthalten einige Sätze eine ächt kirchliche Weihe. Obgleich der Meiſter uns durch ſeine Opern einen großen Reichthum der ſchönſten, tiefergreifendſten Melodien gegeben hat, ſo vermißt man, gegen alles Erwarten, ähnliche im Oratorium. Die Melodien dieſes Werks zeichnen ſich weder durch Schönheit, melodiſchen Reiz, noch durch Originalität der Erfindung aus; ſie überraſchen nicht, laſſen kalt. Es kommen ſogar einige

ganz gewöhnliche, profane Gedanken darin vor, welche öfters wiederholt und dadurch noch lästiger werden. Jedoch erscheinen auch einige edlere, aus Begeisterung geflossene Ideen; hierdurch wird es erklärlich, daß es bei der Aufführung in Darmstadt und Berlin 1811, demnach gefallen hat. Der Großherzog ernannte ihn in Folge dessen zum Hofcomponisten. Für Meyerbeer's Jugend war es schon eine bedeutende Geistesthat. Auch würde es unter den täglich erscheinenden Kirchenwerken der Neuzeit immer noch eine bedeutende Stelle einnehmen, trotz der Mängel und Schwächen. Neue Bahnen hat Meyerbeer darin nicht betreten und keine neuen Formen geschaffen. Denn der Grundtypus ist nicht neu, sondern ganz derselbe, welchen Händel, Haydn und Mozart durch ihre Producte begründet und ausgebildet haben. Demzufolge ist es hinsichtlich des ganzen Stils nur als eine Nachbildung der frühern Formen zu betrachten. Es zeichnet sich also nicht durch Originalität an Form und Inhalt aus, sondern bekundet nur die Meisterschaft in Beherrschung und Behandlung aller Formen und der ganzen musikalischen Technik.

Bei Betrachtung der Melodik dieses Werks kann man unmöglich den Schöpfer des Robert und der Hugenotten ahnen, so trocken ist sie im Vergleich des Melodienzaubers dieser epochemachenden Opern. Aber ein Charakterzug Meyerbeer's tritt schon hervor: die dramatische Charakteristik, das Talent zu dramatischen Schilderungen. In diesem Oratorium gehören nämlich

Sätze zu den schönsten und gelungensten Partien,
er, den Worten des Textes gemäß, eine Situation
natisch schildern und durch Tongebilde darstellen
. Das Erscheinen des Lichts, das allmählige Be-
und Lebendigwerden der Natur, den sanften Ge-
der Blumen ꝛc., überhaupt die Poesie der Natur
dert er höchst vortrefflich. Großartig erhaben to-
uns die gewaltigen Wogen des Meeres und die
rbaren Donnerschläge aus seiner Musik entgegen.
höchst charakteristisch ist die Scene, wo des Gra-
Riegel springen und die Todten auferstehen."
verösfentlichte er in Stuttgart den 130. Psalm,
her im selben strengen Schulstil geschrieben ist.
So zeigt also Meyerbeer durch diese Jugendarbei
nicht nur eine Meisterschaft in der ganzen musi-
schen Technik, eine Beherrschung aller schwierigen
nen, sondern auch seine hohe Begabung zu drama-
en Schilderungen. Der Styl, die ganze Darstel-
gsweise, Melodik und Harmonik des Oratoriums
deutsch, fast pedantisch deutschthümlich. Und es
n mir beim Durchlesen der Partitur, als ob Meyer
während des Schaffens so recht gewissenhaft be-
ßt gewesen sei, ja echt deutsch zu schreiben, deutsch
zur Trockenheit, d. h. mit totaler Verbannung je-
süßen Melodik, welche an das Land genahmt, wo
Citronen blühen und die Orangen im dunkeln
b erglühn. Es ist ein Product des strengsten,
knen Schulstyls. Dies ist ganz erklärlich, denn es
rschte damals unter den Musikgelehrten eine wahre

Wuth gegen alles Ausländiſche, die natürlich auch den Schülern eingepflanzt wurde. Jede aus Italien ſtammende Melodie, mochte ſie noch ſo reizend ſchön und tiefergreifend ſein, wurde als „verrücktes welſches Geklingel“ in den Bann gethan. Ja nur ein Anklang an italieniſche Melodik war ſchon das größte Verbrechen, das ſich ein deutſcher Componiſt in den Augen der Kritiker zu Schulden kommen ließ. Dergleichen Rückſichten können vielleicht damals bei Meyerbeer mit obgewaltet haben, jedoch konnte er noch nicht weſentlich anders ſchreiben, als er gethan. Deutſcher von Geburt und Erziehung, Studiengang beim ſtrengen Zelter und Abt Vogler durch alle Labyrinthe des Contrapunkts, und vorherrſchendes Produciren in der Polyphonie, mußte auch dieſes erſte größere Werk den Stempel der Geburt und geiſtigen Bildung an ſich tragen. — Außer dem Oratorium gelangte auch der von ihm componirte 98. Pſalm in Berlin 1811 zur Aufführung. Eine kleine Operette: „Der Fiſcher und das Milchmädchen,“ der erſte Opernverſuch des jungen Tondichters, war 1810 anonym in Berlin über die Bühne gegangen, ohne ſonderlichen Beifall zu erhalten. Die dürre Melodik vermochte das Publicum nicht zu begeiſtern. —

Achter Abſchnitt.

ſte Periode von Meyerbeers Schöpferthätigkeit, vorherrſchend deutſcher Styl.

e Opern: „Das Gelübte des Jephta", rth und Gaſt, die zwei Califen und ſeine geiſtlichen Lieder.

Der Styl, die geiſtige Ausdrucksweiſe und die ze muſikaliſche Darſtellung des beſprochenen Ora- ums iſt, wie ſchon geſagt, im ſtrengen, trockenen ulſtyl gehalten und hauptſächlich deutſch, ohne An- ge an italieniſche oder franzöſiſche Melodik. Auch oben genannten drei Opern und geiſtlichen Lieder en dieſen Charakter vorherrſchend. Außerdem com- irte er Tänze, Variationen, Clavierconcerte und Bärmann Clarinettenſolos und ein Monodrama: amours de Thevelinda für Sopran, Chor und o Clarinette. Dieſe Producte ſtehen größtentheils demſelben Niveau wie die Erſtlingsopern: gut und ng gearbeitet, aber wenig ergreifender Gehalt.

In den religiöſen Geſängen manifeſtirt ſich mehr tief innerliches Seelenleben, als im Oratorium.

es sind sieben geistliche Gesänge, von Klopstock gedichtet und ins Französische übersetzt. Meyerbeer hat sie 1812, also ein Jahr später als das Oratorium componirt und in Paris unter folgendem Titel veröffentlicht: **Sept Chants Religieux. Musique de Meyerbeer.** Sie sind vierstimmig componirt mit Begleitung des Pianoforte **ad libitum.** In diesen Liedern gelangt eine tiefsinnige Religiosität zum Ausdruck. Sie bewegen sich in ganz einfacher Melodik und Harmonik, nähern sich dem Styl der alten klassischen Kirchenmusik, wie er durch die Niederländer und Italiener in der epochemachenden Blüthenzeit der heiligen Tonkunst geschaffen wurde, sind aber nicht in den alten Kirchentonarten, sondern in unserm heutigen Tonsystem geschrieben. Festliches Gefühlsleben mit etwas südlicher Färbung tönt uns daraus entgegen. Obgleich anklingend an die Melodien und Harmonien der alten klassischen Kirchenwerke, sind sie dennoch selbstständig, neu in der Erfindung und Darstellung. Nur die schwebende, getragene Gesangsweise und langsame Entfaltung der Harmonien erinnert uns an die heiligen Werke der Italiener und Niederländer aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Meisterhaft in der technischen Behandlung und tiefe religiöse Poesie athmend, können diese Lieder zu den schönsten Producten dieser Gattung gezählt werden.

Meyerbeers erste Oper: „Das Gelübde des Jephta", welche er 1812 beendigte, behandelt das biblische Sujet und athmet auch eine mehr kirchliche als

kirchliche Geiſtesſtimmung, ähnlich wie Mehuls Joſeph in Egypten. Dieſe vorherrſchende kirchliche Stimmung, welche damals die Künſtler und ſomit auch Meyerbeer beſeelte, erklärt ſich aus den Erſcheinungen der Zeit. Bei Zelter und Vogler mußte er mehr kirchliche als weltliche Muſik ſchreiben. — Die Menſchheit war des Blutgemetzels müde geworden; die länderverheerenden und menſchenmordenden Kriege mit ihrem unermeßlichen Elend erregten den größten Abſcheu. Die beſtialiſchen Menſchenſchinder mit ihren unabſehbaren Blutſtrömen im Gefolge wurden als die Häſcher des Satans betrachtet. Daher blickten die europäiſchen Völker zu Gott empor und beteten um Verleihung des Friedens. Ueberall ertönten thränenreiche Bittgeſänge um Abwendung des Jammers, um Erlöſung aus dem kummervollen Elend. Und dieſe religiöſe Geiſtesſtimmung mußte ſich naturgemäß auch durch Poeſie und Muſik kundgeben und zahlreiche kirchliche Werke erzeugen. So ſchuf auch Meyerbeer in jener Zeit vorzugsweiſe in dieſer Gattung und wählte ſelbſt einen Bibeltext zu ſeiner erſten Oper. Sie kam in München zur Aufführung, hat ſich aber nicht weiter verbreitet. Auch ſcheint ſie ganz und gar verloren gegangen zu ſein, denn Meyerbeer ſelbſt beſaß keine Partitur mehr davon, ſondern nur einen Clavierauszug, und ſagte mir: „daß ſie wahrſcheinlich durch den Theaterbrand von den Flammen verzehrt worden ſei.“ In ſeiner Studienzeit componirte er obengenannte Operette: „Der Fiſcher und das Milchmädchen,“ welche 1810 in Berlin aufgeführt wurde.

Als endlich die großen Heere des Welterobe-
rers eine totale Niederlage erlitten und durch
ruſſiſche Kälte und deutſche Tapferkeit beinah ver-
nichtet worden waren, da athmeten die Völker Deutſch-
lands wieder fröhlich auf, ergingen ſich in hochtö-
nenden Dankeshymnen und freudevollen Feſtſpielen.
Die Menſchheit wurde wieder heiter und vergnügt
nach den vielen thränenreichen Kriegsjahren, man blickte
wieder hoffnungsvoll in die Zukunft und vergaß die
unzähligen Wunden, welche die mörderiſchen Schlach-
ten geſchlagen. Denn gar zu leicht vergißt der Menſch
den Schmerz des jammervollen Erdenlebens, wenn ihm
ein Strahl der Freude winkt. Die Dichter ſchrieben
wieder Luſtſpiele und auch Meyerbeer componirte im
Jahre 1813 eine komiſche Oper: „Wirth und Gaſt.“
Jedoch iſt wenig Komik darin vorhanden; überhaupt
ſcheint dies ſeine ſchwächſte Ader zu ſein, denn auch
in allen ſeinen ſpätern Werken kömmt ſelten ein ko-
miſches Element zur Darſtellung. Und wo es auf-
tritt, erſcheint es unvollkommen. Solch' meiſterhafte
Charaktere der Komik, wie ſie Mozart durch Leporello
und Papageno geſchaffen, findet man in keiner Meyer-
beer'ſchen Oper. Es ergeht ihm ſo wie Spohr, bei
den Tondichtern hat die Natur das komiſche Element
verſagt. Sie können ſich mit Schiller tröſten; auch
dieſem großen Dichter war das komiſche Charakterele-
ment gänzlich fremd.

Die komiſche Oper gelangte in Stuttgart zur
Aufführung, da aber das Sujet nicht intereſſant ge-

nug und die Meyerbeer'sche Komik zu wenig Zündkraft auf das Publicum ausübte, so war die Wirkung nicht tiefgreifend und demzufolge verschwand auch diese Oper vom Repertoir. — Am 12. October 1813 ließ er auch einen Psalm „Gott ist mein Hirt", für 2 Chöre und 5 Solostimmen, in der Berliner Singakademie aufführen. Ein Jahr später, 1814, schrieb er: „Die zwei Califen" und ließ sie 1815 in Wien am Hoftheater zur Aufführung bringen, hatte aber ebenso wenig günstigen Erfolg als mit den vorhergehenden Es ist dies ganz erklärlich, denn die Texte dieser Opern haben weder Poesie, noch theatralische Wirksamkeit, sie konnten also nicht zu großartigen Tongebilden begeistern. Einzelne Scenen sind nicht ohne melodischen und theatralischen Werth, vermochten aber keine nachhaltige Wirkung auszuüben, um beständige Repertoirstücke zu werden. Daß aber viele Kritiker diese Erstlingsopern gar zu tief gestellt und sie als ganz unbedeutende Machwerke geschildert haben, ist eine große Ungerechtigkeit. Es sind Opern, wie so viele andere mittelmäßige Producte, welche der Zeitenstrom verschlungen hat. Gewöhnliche Melodien in den althergebrachten Formen der Arien, Duette ꝛc., einige Orchestereffecte; aber stets ist die Wahrung der musikalischen Formen die Hauptsache, so daß man sagen kann, die Form ist nicht des Inhalts wegen da, sondern umgekehrt. Die Form war das musikalische Dogma jener Zeit. Sämmtliche Arien, Duette, Terzette, Chöre ꝛc. hatten ihre stereotypen Formen mit den

fest bestimmten Wiederholungen der Hauptmelodien. Daß hierdurch die dramatische Darstellung leiden mußte, oder nur selten zum Ausdruck kam, versteht sich von selbst. — Um jene Zeit componirte er auch eine Cantate, ein „Requiem", „Stabat mater," „Te deum", „Miserere" und andere Kirchensachen.

Mißmuthig über die ungünstigen Erfolge seiner Opern und empfindlich beleidigt durch die rohen Kritiken, verließ Meyerbeer die deutsche Heimath und wanderte 1815 nach Paris und 1816 nach Italien. Dort schrieb er mehrere Opern in italienischer Sprache und auch in italienischem Styl. Bevor ich diese zweite Periode bespreche, gebe ich erst eine Charakteristik der verschiedenen Stylarten, wie sie von den Deutschen, Italienern und Franzosen als Ausdruck der Nationalweise ausgebildet worden sind.

Neunter Abschnitt.

Der italienische, französische und deutsche Styl.

Der berühmt gewordene Ausspruch: **le style c'est l'homme**, kann in musikalischer Hinsicht mit allem Recht dahin umgewandelt werden: **le style c'est la nation!** Daß jede Nation ihre eigenthümlichen Charakterzüge hat, ist ein längst bewiesener, anerkannter Satz. Und daß jede Nation diese ihr eigenthümlichen Charakterzüge, ihr eigenthümliches Geistesleben durch Poesie und Musik manifestirt und dadurch eine

gewiſſe Geiſtesphyſiognomie zum Ausdruck bringt, welche in der Muſik als nationale Ausdrucksweiſe, als Styl benannt werden kann, habe ich ſchon längſt in zahlreichen Abhandlungen dargelegt und iſt auch von anderen Schriftſtellern ausgeſprochen worden. Hier will ich die verſchiedenen muſikaliſchen Ausdrucksweiſen des geiſtigen Lebens der oben genannten drei Nationen ſchildern, welche man als ihre eigenthümlichen Stylarten bezeichnet. Ich werde einige ſchon früher ausgeſprochene Sätze mit anführen, weil ich ſie noch heute als wahr anerkenne.

In jener Periode, nämlich zu Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts hatte ſich das Geiſtesleben der drei Nationen durch individuelle Sondergeſtalt des Volksgeiſtes zu drei verſchiedenen Stylarten entwickelt; *denn der Styl iſt*, wie ſchon geſagt, *die Phyſiognomie des in den Kunſtwerken lebenden und webenden Geiſtes*. Jede Nation ſprach ihr eigenthümliches Seelenleben in Tönen aus; ihr Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben manifeſtirte ſich durch dem entſprechende Tongeſtalten und erzeugte den nationalen Styl als individuelle Sondergeſtalt des ſich durch Gefühle und Empfindungen austönenden Volksgeiſtes, d. h. des Volksgeiſtes in ſeinem beſchränkten Nationalleben.

Die gefühlvollen, ſentimentalen, ſchwärmeriſchen Italiener ſangen ihre Gefühle und Empfindungen in ſentimentalen, ſchmachtenden Tonweiſen aus. Heiße Sehnſucht eines liebekranken Herzens, ſüßes Hoffen auf

nahende Erfüllung und ſchmachtendes Hinſterben der lebensmüden Seele — tönt uns aus den ſüßen, wonnevollen Melodien der Italiener entgegen. Sanft wie der Zephyr durch Myrten und Orangen weht und ſüße Blüthendüfte durch die Länder führt, ſo lieblich ſchön ertönen ihre Weiſen und wiegen uns in ſüße Ruh' und ſeliges Träumen. In elegiſchen Trauergeſängen weinen die klagenden Seelen ihre Schmerzen aus, in verzehrender Sehnſucht tönen die Lieder im Dunkel der Nacht zum Himmel empor! Denn ach! „Des Menſchen Sinn hängt hoffend an den Sternen, glänzt ewig auch ihr Licht in nie erreichten Fernen."

Dieſe ſchwärmeriſchen ſentimentalen Melodien entfalten ſich durch ergreifende Tongebilde, wobei die Begleitungsſtimmen nichts weiter ausführen, als daß ſie in der einfachſten Rhythmik einige Accorde dazu ſpielen; ſelten haben ſie einen, die Hauptmelodie ergänzenden Gedanken auszuführen. Selbſt wenn ihr elegiſches Empfinden ſich zur höchſten Leidenſchaft ſteigert, in die wild erregteſte Wuth emporflammt, die ſich wie ihre Vulkane durch Donner und Feuer entladen möchte, ſelbſt da wird die Inſtrumentation größtentheils nur zum füllenden Material gebraucht, um das Fortiſſimo hervorzubringen.

Dies iſt die ſchwache Seite ihrer Muſik; doch haben ſie einen großen Reichthum wonnevoller Melodik. Die zarteſten, innigſten und tiefgefühlvollſten Melodien haben uns die Italiener erzeugt, weil ſie hierin ihr ganzes Senſorium, ihr ganzes Gefühlsleben

zur objectiven Geſtalt brachten und in ſchönen Tongebilden aushauchten. Auch ſogar ihre Paſſagen und Coloraturen erſcheinen ſtets nur in den ſchönſten melodiſchen Tonformen. Leider ſind ſie nicht immer gewiſſenhaft in der dramatiſchen Schilderung der Situationen; dies iſt die Folge ihrer Geſchwindſchreiberei, weil ſie ſich häufig contractlich verpflichten, eine Oper binnen vier Wochen zu liefern. Auch fehlt ihnen bei ihrem ſüdlichen Temperament die beharrliche Geduld und Ausdauer zur ſorgfältigen Arbeit und zum tiefen Nachdenken über die darzuſtellende Handlung und deren Gefühlsſituationen. Sie arbeiten zu flüchtig und glauben, mit ſchönen Melodien und effectvoller Inſtrumentation ſei Alles gethan und werde der Beifall der Menge erreicht, an dem ihnen mehr gelegen iſt als an der Befriedigung der paar Kunſtrichter. Die Herren bedenken nicht, daß wahrhaft große Kunſtwerke nicht nur den Beifall des großen Publicums, ſondern auch der Sachverſtändigen erringen. Man denke an Mozarts Opern!

Die Franzoſen haben wieder andere Vorzüge, aber auch andere Schwächen.

Die Selbſtändigkeit der franzöſiſchen Muſik datirt erſt ſeit einem Jahrhundert, denn in der frühern Zeit ahmten ſie die Italiener nach; nur in ihren kleinen Volksliedern ſprach ſich mehr der Charakter ihrer Nationalität aus. Auch noch ihre erſte epochemachende Periode der Opern- und Inſtrumentalmuſik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts trägt immer

noch zu sehr den Styl und die ganze Ausdrucksweise der Italiener an sich. Erst mit Beginn der neuesten Zeit erstanden unter ihnen eine große Zahl Tondichter, welche — ganz auf heimischer Erde wurzelnd — auch den eigenthümlichen Charakter in seiner sich von anderen Völkern unterscheidenden Originalität durch ihre Tonwerke zur Darstellung brachten. Mit dem Auftreten Auber's und Halevy's bekommen sie erst wirkliche Hauptrepräsentanten ihrer Opernmusik, und durch David und H. Berlitz epochemachende Tondichter in der Instrumentalmusik. Denn in den Werken dieser Männer manifestirt sich die Nationalität des französischen Geistes durch Tongebilde. Ihr esprit national, wie er sich bisher stets in ihrer belletristischen Literatur und im geselligen Leben kundgegeben, gelangt hier in der Musik zur Verwirklichung wie in keiner Kunstperiode der frühern Zeit. Diese leichten flatterhaften Melodien, welche sich aus der heiter tändelnden Sinnenlust in wenig Momenten zum glühenden bachantischen Taumel steigern, aber ebenso bald wieder in das zarte Gelispel der innigen Liebe übergehen und in seliger Wonne dahinfließen, sprechen ja ganz das sinnliche Gefühls- und Empfindungsleben der Franzosen aus. Aber auch ihre leidenschaftlich aufloderude Kampfeslust, die sich in wilden Kriegsliedern ausjingt und durch mächtig mit fortreißende Rhythmen in das blutige Schlachtgetümmel stürzt und mit Löwenmuth in unerschrockener Beharrlichkeit den Sieg erringt, — auch diese Situationen finden wir

oft meisterhaft in Opernscenen geschildert und mit dramatischer Wahrheit dargestellt. Dann wieder jene anmuthige Redseligkeit, die sich gern in langer Geschwätzigkeit ergeht, ist bis jetzt fast nur von den französischen Componisten in ihren komischen Opern durch das sogenannte Parlando mit unübertrefflicher Meisterschaft zum Ausdruck gebracht.

So hat sich durch die Geistesmanifestation der Franzosen in den Werken der Tonkunst ein nur ihnen angehörender eigenthümlicher Styl entwickelt und gestaltet, der sich wesentlich von dem Styl der Italiener und Deutschen absondert durch sein Originalgepräge der französischen Nationalität. Der springende Rhythmus mit seiner üppig sprudelnden Sinneslust, welcher mit Zaubergewalt Alles zum kreisenden Wechsel zwingt, ist von keiner Nation in der Art erzeugt, wie von den Franzosen, und bildet daher einen charakteristischen Bestandtheil ihres Styls.

Ebenso gehören nur ihnen jene zwar stolz kokettirenden, aber doch so zart und süß einschmeichelnden Melodien, welche eine Grazie, Anmuth und Liebenswürdigkeit entfalten, wie man sie selten bei Componisten anderer Nationen findet. Auch eine eigenthümliche Instrumentirungsweise haben sie, welche die gewaltigsten Effecte und größten Contraste hervorbringt, dabei jenen Glanz und Schimmer mit dem höchsten pompösen Prunk schildert und zur Darstellung bringt, wie es wenig Componisten anderer Völker gethan. Hinsichtlich der Modulation charakterisiren sie sich

hauptsächlich dadurch: — wenn sie nicht, wie die Italiener, in großen Perioden nur mit zwei oder drei Accorden wechseln, welches bei ihnen auch sehr oft geschieht — daß sie mit den befremdendsten Uebergängen auf wahrhaft abenteuerliche Weise wechseln. Die schroffsten Modulationen mit den härtesten Dissonanzen, welche häufig in den tiefen Schmerz ausschreienden verminderten Septimenaccord führen, werden sehr oft angewendet, um die wildempörte Wuth einer leidenschaftlichen, extravaganten Seelenstimmung zu malen. Das Ausarten hierin und die oft zu leichtsinnige Behandlung der wichtigsten dramatischen Situationen bilden die schwache Seite ihrer Tonwerke. Denn auch sie — lebhaften Naturells — haben, wie die Italiener, nicht immer die Lust und ausdauernde Geduld, um für eine Situation der Dichtung die ihr nur einzig angemessene Tongestalt zu erzeugen; sondern sie schreiben gewöhnlich den ersten Gedanken hin, der ihnen zuerst einfällt, unbekümmert darum, ob er wahr und die adäquate Tonform abgibt oder nicht. Demzufolge herrscht oft der größte Widerspruch zwischen Text und Musik. Doch ist ihr Styl, in seiner Totalität betrachtet, fließend, elegant und glänzend; Anmuth und Würde sind ihm in schöner harmonischer Vereinigung zu eigen, und das dem Franzosen angeborne Gefühl für ästhetische Schönheit wird selten verletzt

So war der Styl der Franzosen zur Zeit der Restaurationsperiode, als Auber seine Schwingen zu

entfalten begann und ist es im Wesentlichen auch bis heute geblieben. Die particularistische Nationalität gelangt also durch ihn zur Realisirung in Tongestalten; dasselbe ist auch bei den Italienern der Fall. Ich betrachte jetzt den deutschen Styl, citire auch hierbei einige schon früher von mir ausgesprochene Sätze, weil sie das Wesentliche am prägnantesten charakterisiren.

Die deutschen Tondichter bringen in ihren Produkten vorzugsweise das behagliche Gemüthsleben zur Darstellung; das herzliche Gemüth, welches der Grundzug des deutschen Geistes ist, tönt uns aus den Liedern der frühesten Zeit entgegen. Haydn gibt uns diese Seelenstimmung in der Sondergestalt, wie sie sich gleichsam particularistisch absondert von dem Allleben der Nationen. In Mozart's Werken gelangt schon mehr ein universales kosmopolitisches Geistesleben zum Ausdruck, ebenso in den Produkten Beethoven's, den man ~~nicht~~ mit Unrecht als Kosmopolit bezeichnet hat; jedoch ist der deutsche Charakter, die deutsche Geistestiefe und Gefühlsinnigkeit der darin vorherrschende Grundzug des sich durch Tongebilde manifestirenden Seelenlebens. Spohr und Mendelssohn geben uns die elegische Geistesstimmung des Gemüths; in ihren Tondichtungen offenbart sich das tieffühlende deutsche Herz mit seinem Lieben, Hoffen und Sehnen, aber in der kummervollen Schwermuth einer schmerzerfüllten Seele, deren Ideale entschwanden und sich in bittre Täuschung auflösten. Spohr ist der tiefgefühlvollste

Elegiker ſeiner und aller Zeiten. Sehr groß iſt der Contraſt zwiſchen ſeinen und Haydn's Werken. Die ungetrübte Heiterkeit des deutſchen Familienlebens im 18. Jahrhundert mit ſeinen harmloſen Spielen, kindlichen Scherzen und der altgroßväterlichen Lebensluſt offenbarte und manifeſtirte ſich in ſeiner Totalität in den Sonaten, Quartetten und Sinfonien Haydn's. Die ſämmtlichen Werke dieſes Tondichters führen uns ganz in die gemüthliche Geiſtesſtimmung der damaligen Deutſchen vor der großen franzöſiſchen Revolution; während Mozart uns in ſeinen Produkten das ſentimentale, in ſchönen Cantilenen ſchwelgende wollüſtige Gefühlsleben der Italiener, ſowie die neckend pikanten Rhythmen der Franzoſen und die Gemüthlichkeit der Melodien und geiſtige Tiefe der Harmonien unſerer Deutſchen in organiſch vereinigter Geſtalt vorführt. Hierdurch hat Mozart eine innige Verſchmelzung und organiſche Verwachſung der drei Ausdrucksweiſen und Styl-arten der drei Völker gegeben, welches die Folge und Frucht ſeiner vielumfaſſenden Studien und ſeines Weltlebens war. Denn er verlebte ſelbſt einige Zeit unter den Italienern, Franzoſen und Engländern. Aber dennoch iſt der deutſche Geiſtescharakter mit allen ſeinen Gefühlsſituationen ebenfalls Hauptgrundzug der Mozart'ſchen Werke.

In Spohr's Werken manifeſtirt ſich noch tiefgefühlvollere Melodik, gepaart mit einem ganz unermeßlichen Reichthum an Harmonien; aber Alles in ein thränenreiches Trauergewand gehüllt. Da iſt jeder

Ton eine Thräne, jeder Accord ein tiefschmerzlicher Seufzer. Ein durch Worte unaussprechliches Seelenweinen ist der Hauptinhalt fast aller seiner Werke. Das ist der tiefklagende Schmerz, der nur in Thränen Linderung findet und mehr Thränen weint als Sterne am Himmel stehen. Die ganze Natur hüllt sich in ein Trauergewand, die säuselnden Lüfte, die blühenden Blumen und einsamen Sänger der Nacht weinen melodische Thränen über den unermeßlichen Schmerz der jammervollen Erdenwelt. Ach! und die unaussprechliche Sehnsucht einer todtkranken Seele, welche ihr Theuerstes auf Erden verlor, deren Lieben und Hoffen für ewig entschwand und die nie und nimmer zu genesen vermag von ihrem unsäglichen Trennungsschmerze, — diese Sehnsucht, welche nur über den Sternen Ruhe und Frieden zu finden gedenkt — sie tönt uns aus allen Melodien und Harmonien des ehrwürdigen Meisters entgegen. Lauter wehklagende Seufzer eines tiefkranken Geistes, der sich nicht mehr heimisch fühlt in diesem Jammerthal und dessen begrabene Hoffnungen sich aufrichten und nach den Sternen zeigen, ertönen aus den Spohr'schen Quartetten, Sonaten, Liedern und Symphonien. Die Molltonarten sprechen diese Geistessituation am adäquatesten aus, daher sie Spohr fast zu allen seinen Werken gewählt hat. Aber auch die in Durtonarten geschriebenen Compositionen moduliren so oft und anhaltend in die Molltonarten und bewegen sich stets in dissonirenden Vorhalten fort, so daß das thränenreiche Trauergewand niemals ver-

ſchwindet. Was Lenau in Worten, das ſpricht Spohr in Tönen aus; aber noch tiefſchmerzlicher, wie es Worte nicht vermögen. Doch nicht blos tieftlagende Elegien, auch noch andere Gefühlsſituationen ertönen aus unſern deutſchen Tondichtungen. Weber hat in ſeinem Freiſchütz das heitere Volksleben geſchildert. Dieſe harmloſen Freuden der redlichen Bauersleute mit ihrem ſchauerlichen Aberglauben an die Geſpenſter des wilden Jägers, ſind ganz unübertreffllich wahr charakteriſirt. Auch Marſchner bringt im Hans Heiling und Vampyr ähnliche Situationen.

Die Seelenſtimmung der deutſchen Nation hat ſich alſo in allen ihren einfachen Liedern wie in den größten Compoſitionen manifeſtirt: als das tiefſinnige Gefühlsleben des Herzens; an den deutſchen Liedern erkennen wir das biedere und redlich liebende deutſche Herz mit ſeiner deutſchen Treue und Redlichkeit.

Die Ausdrucks und Darſtellungsweiſe der deutſchen Tondichtungen, welche ſich zu einem eigenthümlich deutſchen Styl geſtaltet hat, unterſcheidet ſich ſehr weſentlich vom Styl und der Schreibart der Franzoſen und Italiener.

Dem tiefgefühlvollen deutſchen Herzen mit ſeinen vielumfaſſenden Situationen des Empfindens, genügt die einfache Melodie noch nicht zur adäquaten Darſtellung ſeines Inhalts; es bedarf der reichen Harmonie mit den tauſendfachen Accordgeſtalten und unerſchöpflichen Modulationen, ſowie der Inſtrumentation in der

weiteſten Bedeutung. Um das ganze pulſirend wogende Meer der Gefühle, Empfindungen und Gedanken auszuſprechen, die den deutſchen Geiſt und ſein Herz bewegen, werden alle Regionen der Harmonie durchſchifft und alle nur möglichen Accordgebilde durchwandert. Die deutſche Gewiſſenhaftigkeit und Gründlichkeit in der Arbeit kennt hierin gar keine Grenzen und überſchreitet oft das Maß und die Linie der äſthetiſchen Schönheit, wodurch nicht ſelten die Melodien mit Accorden überladen und gänzlich erſtickt werden durch ein Chaos von Tönen, ſo daß man keinen melodiſchen Gedanken deutlich zu Gehör bekömmt. Da wird faſt jeder Melodieton mit einem Accord, zuweilen auch wohl mit zwei oder drei Accorden und Vorhalten harmoniſirt. Aber auch dieſe reichliche Accordanwendung iſt dem deutſchen Geiſte noch nicht hinreichend, um ſein tiefes Empfinden und Denken in Tongebilden ausſprechen zu können. Um ſeine totale Subjectivität in den Kunſtproducten zu realiſiren, wendet er noch die complicirteſten Begleitungsformen an und läßt durch die hierin niedergelegten Nebengedanken die Hauptidee ergänzend ſchildern und darſtellen. Man hat demzufolge dieſe polyphonen Tongebilde mit dem gothiſchen Dome verglichen, dieſe Analogie bezeichnet das Weſen derſelben ſehr treffend. Auch in der Anwendung dieſes Mittels, der ausſchmückenden Begleitung, wo oft jede Stimme noch einen ergänzenden Nebengedanken vorträgt, arten manche deutſche Componiſten nicht ſelten in eine pedantiſche Sucht aus in der Anhäufung ſol-

der Nebenmelodien und vernichten die Wirkung der urſprünglich ſchönen Hauptmelodie. —

Das deutſche Gefühls- und Gedankenleben iſt viel reicher und tiefer, als das jeder andern Nation und demzufolge auch ihre Muſik. Denn noch eine andere bedeutende Geiſtesrichtung offenbart ſich in den deutſchen Tondichtungen. Jener ſpekulative Geiſt, der über alles Sein, Empfinden und Denken philoſophirt, um es in der Geneſis und Weſenheit zu ergründen, zu erkennen und es ſodann als Gedankenbeſitz geiſtig zu aſſimiliren, hat ſich nicht nur durch die Philoſophie und Poeſie der Neuzeit realiſirt und hierdurch das ganze Geiſtesleben höher potenzirt; auch in der Muſik hat er ſich ausgeſprochen und durch Tongebilde ſeine denkende Natur offenbart und objectivirt. Die letzten Werke Beethovens ſind es vorzugsweiſe, in denen er zum Ausdruck gelangt iſt. Die letzten Quartette reden eine wahrhaft abſtracte Geiſtesſprache. Darin ertönen keine fröhlichen, keine zärtlich liebenden Tonweiſen der Jugendzeit; ſondern nur der rein denkende Geiſt ergeht ſich in ſeinen Ideen und lebt ganz getrennt und abgewandt von allen irdiſchen Erdenfreuden. Entſagt hat er allen Hoffnungen auf ſüßes Erdenglück, entſagt der himmliſch beglückenden Liebe mit ihrer Paradieſesſeligkeit; kein Wonneſtrahl eines liebenden Blicks bewegt ſein Herz und kein Auge flößt ihm Troſt und Hoffnung ein. Abgewendet iſt ſein Blick von dieſem Erdenthal, abgewandt ſein Geiſtesleben von Menſchenluſt und Menſchenleid. Er hört nicht mehr die Vö-

gelgesänge im grünenden Frühling, nicht das Reden und Singen der Menschenzungen, und ach! welch Schicksal trifft diesen Dichter der tiefergreifendsten und wonnevollsten Tonweisen! Er hört und vernimmt nie wieder seine eigenen Melodien und Harmonien! Verschlossen ist sein äußeres Ohr den Tönen der Erde, verschlossen allen Menschenstimmen; nur seine Geisterwelt ist ihm geblieben, in ihr lebt und denkt er. So schafft und bildet er Werke am Ende des Lebens, durch die er uns in eine Ideenwelt einführt, wo kein Herz mehr liebt und keine täuschenden Hoffnungen die kranke Brust mit Schmerz erfüllen. Wohl hat auch ihm die Natur an seiner Wiege Freude zugeschworen, doch Thränen gab der kurze Lenz ihm nur; Thränen, die er in wonnevollen und schmerzenreichen Tongebilden ausweinte, bis daß ein höheres Leben in ihm aufging, wo all der Erdenjammer und alles Menschenleid entschwand. Der rein denkende Geist hat sich seiner irdischen Hülle entledigt, dem heiter geselligen Menschenleben entsagt und lebt nur für sich in den reinen Ideen des Denkens. Wohl tönt die Erinnerung früherer Zeiten noch hinein, ein Rückblick auf durchlebtes Erdenleid treibt noch die letzte Thräne in das halberstorbene Auge, — jedoch verschwindet auch dieses Mahnen an längst vergangener Zeiten Lust und Leid. Vorüber ist ja nun das Leben mit seinem Hoffen und Streben, — vorüber Alles! — Alles! was das Leben Schönes bot! nur seine erzeugte Ideenwelt ist der letzte Trost und Heimathsort des vielbewegten Menschengeistes. In die-

ſem Hafen der Ruhe erwartet er den letzten Gang im thränenreichen Erdenthal. —

Dieſer Geiſtesinhalt der letzten Beethoven'ſchen Werke hat auch einen eigenthümlichen deutſchen Styl erzeugt, den Styl des tiefſten Ideenlebens, wie ihn keine andere Nation aufzuweiſen hat.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die Schilderung des geiſtigen Lebens der drei Nationalitäten, wie es ſich in den Werken der Tonkunſt offenbart hat, ſo finden wir, daß jede Nation ihre eigenthümlichen Charakterzüge, ihre nationalen Situationen des Empfindens und Denkens durch ihre Kunſtwerke objectivirt hat, nämlich: den tiefinnerlichen Charakter ihres nur ihr eigenthümlich angehörenden Seelenlebens des Nationalgeiſtes.

Nur ihre genialſten Tondichter überſchritten dieſe particulariſtiſchen Grenzen der engen Nationalität und wurden zu Kosmopoliten, indem ſie auch das Empfindungs- und Gedankenleben anderer Nationen zur wahrheitlichen objectiven Darſtellung in ihren Werken brachten. Daß dieſes Ueberſchreiten der engen Nationalität aber durchaus nöthig und erforderlich iſt bei dem Produciren einer großen Oper, welche als ein handelndes Drama oft die verſchiedenſten Nationalitäten entweder aus längſt vergangenen Zeiten oder aus der Gegenwart zur Darſtellung zu bringen hat und deren Gefühls- und Ge-

dankenleben durch Tongebilde ſchildern muß, iſt ſelbſtverſtändlich für Jedermann.

Wie kann ein enger, particulariſtiſcher Italiener deutſches Gefühls- und Ideenleben ſchildern, wovon er keine Idee hat! —

Und wie ſoll ein phlegmatiſcher, particulariſtiſcher Deutſcher den lebhaften Sprudel des franzöſiſchen Geiſtes zu charakteriſiren vermögen!! Nun gar den hiſtoriſchen Geiſt der ſchon längſt ins Grab geſunkenen Völker, wie z. B. die Hugenottenkämpfe!

Um alſo das Gefühls- und Gedankenleben verſchiedener Völker durch Kunſtwerke darſtellen zu können, iſt es hauptſächlich erforderlich: daß man die engen particulariſtiſchen Grenzen des eigenen Nationalgeiſtes überſchreitet und im Denken und Empfinden zum Kosmopolit wird; d. h: daß man ſich in das Gefühls- und Gedankenleben anderer Nationen hineinlebt und es dann zur naturwahren Darſtellung bringt.

Denn diejenigen Componiſten einer Nation, welche in ihren Werken nur die particulare Geiſtesſtimmung ihres Volks einer beſtimmten Zeit zur Realiſirung bringen, werden ſelten den Erfolg haben, daß ihre Producte zu andern Nationen wandern und von ihnen aufgeführt werden. Manifeſtirt ſich aber in den Tondichtungen eine noch engere, ganz ſubjective Gefühls- und Empfindungsweiſe, ſo bleiben dieſe Werke auf

einen noch engeren Kreis beſchränkt und werden nicht einmal Gemeingut ihrer Nation, mögen ſie auch noch ſo meiſterhaft an Form und Technik ſein. Dagegen die Producte jener Tondichter, in denen das Geiſtesleben der ganzen Menſchheit in der Totalität ſeiner Naturwahrheit pulſirt und zur objectiven Erſcheinung gelangt, die alſo vermöge ihres Univerſalgehalts das Echo in jeder fühlenden Menſchenbruſt erregen, dieſe Producte des kosmopolitiſchen Geiſtes werden die Reiſe um die Erde machen und wie Robert der Teufel ein Gemeingut aller civiliſirten Nationen werden.

Jedoch zu dieſer Höhe productiver Geiſteskraft gelangen nur ſolche Männer, welche durch die Natur dazu organiſirt ſind: das Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenleben der ganzen Menſchheit mit zu leben, die Gefühle und Gedanken aller Völker zu aſſimiliren und in neuen Werken zu reproduciren, die alſo das Geiſtesleben der geſammten Menſchheit in ſich vereinigen und ſodann durch Kunſtproducte objectiviren. Daß aber hierzu noch die weitumfaſſendſten Studien in allen Wiſſenszweigen und Künſten erforderlich und nöthig ſind, daß alſo die Literatur- und Kunſtproducte aller Völker und aller Zeiten ſtudirt und geiſtig aſſimilirt werden müſſen, iſt ſelbſtverſtändlich und bedarf keines Beweiſes. —

Nach dieſer Charakteriſirung der drei Stylarten, wie ſie die drei europäiſchen Culturvölker in ihren Tonwerken ausgebildet und als Phyſiognomie ihres eigenthümlichen Nationallebens dargeſtellt haben, gehe

ich zur zweiten Phaſe der Meyerbeer'ſchen Schöpferthätigkeit über und beſpreche ſeine italieniſchen Opern, bemerke aber noch, daß man in ſeinem Nachlaß noch zwei unbekannte Opern gefunden, welche er 1813 bis 1815 componirt hat. Sie heißen: „Robert und Eliſe," und der „Junggeſelle von Salamanka." —

Während des Aufenthalts in Frankreich (1815) ſtudirte Meyerbeer vorzugsweiſe franzöſiſche Muſik, Literatur und franzöſiſches Nationalleben. Doch fühlte er ſich mächtig nach Italien gezogen und ging 1816 in das ſchöne Land, wo Roſſini ſeit 1813 mit ſeinem Tancred alle Herzen bezauberte. Die „Italiener in Algier" und der „Barbier" folgten baldigſt nach, ſo daß 1816, wo Meyerbeer nach Italien kam, in allen Theatern, Concerten, ja in allen Häuſern Roſſini'ſche Melodien ertönten. Ueber dieſe Periode ſchrieb mir Meyerbeer im Jahre 1856 bei einer Gelegenheit:

x. x.

— „Ganz Italien ſchwelgte damals in einem ſüßen Wonnetaumel; es ſchien, als ob die ganze Nation endlich ihr langerſehntes Paradies gefunden und nun nichts mehr zu ihrem Glück bedürfe, als Roſſini'ſche Muſik. Ich ward ſo ganz unwillkührlich in das ſüße Tongewebe gezogen und in einen Zaubergarten gebannt, aus dem ich nicht entrinnen wollte und nicht entrinnen konnte. Alle meine Gefühle und meine Gedanken wurden italieniſch; nachdem ich ein Jahr dort gelebt hatte, kam ich mir vor, als ſei ich geborner Italiener. Ich war durch die

herrliche Naturpracht, durch italieniſche Kunſt und heiteres geſelliges Leben vollſtändig acclimatiſirt worden und konnte demzufolge auch nur italieniſch denken, italieniſch fühlen und empfinden. Daß eine ſolche totale Umſtimmung meines geiſtigen Lebens den weſentlichſten Einfluß auf meine Compoſitionsweiſe haben mußte, iſt ſelbſtverſtändlich. Ich wollte nicht Roſſini nachahmen und italieniſch ſchreiben, wie man annimmt, ſondern ich mußte ſo componiren, wie ich gethan, weil mich mein Inneres dazu trieb." ꝛc. ꝛc.

Aus dieſer Schilderung erſehen wir, daß er gleichſam durch magiſche Anziehungskraft in den ſüßen Tonzauber gezogen wurde; das iſt erklärlich, denn Meyerbeer befand ſich in den Jünglingsjahren. In Deutſchland hatte ſein Geiſt während der erſten Bildungsperiode ein beſchränktes Kloſterleben geführt. Von dem proteſtantiſchen Zelter ward er hauptſächlich in die evangeliſchen Kirchenwerke eines Bach und Händel eingeweiht und Abt Vogler führte ihn in die Dome des Katholicismus, wo die Meſſen und Miſerere von Paleſtrina, Orlandus und Leo ertönten. Dieſe einſeitige, faſt excluſiv kirchliche Geiſtesrichtung iſt nun zwar eine der Urſachen der von mir oben gerügten Mängel ſeiner erſten Opern, hat aber andrerſeits für ihn den weſentlichſten Vortheil gebracht, daß er ſich in den Geiſt der chriſtlichen Kirchenmuſik hineinlebte und die heiligen Religionsgefühle mitempfand, welche ſo mächtig begeiſternd alle Chriſtenherzen beſeelen. Somit

repräſentirt alſo dieſe excluſiv kirchliche Richtung dennoch einen ſehr weſentlichen Entwickelungsmoment in ſeinem Studiengange. Meyerbeer der Iſraelit lebte und webte ſich dadurch in den chriſtlichen Cultus, in das Gefühlsleben der Chriſtusgemeinden hinein, und ward demzufolge befähigt, auch werthvolle chriſtliche Kirchenwerke zu ſchaffen und in ſeinen ſpätern Opern dieſe geiſtige Errungenſchaft da zu verwerthen, wo die Schilderung kirchlicher Situationen durch die Handlung bedingt wird. Gehen wir nun zur italieniſchen Periode.

Zehnter Abschnitt.

Zweite Periode, italienischer Styl.

Die Opern 1) Romilda e Constanza, 2) Semiramide Riconosciuta, 3) Emma v. Norburgh, 4) Margarita d'Angin, 5) l'Esule di Granata, 6) Almanzor, 7) la Porte de Brandebourg, 8) Il Crociato in Egitto.

Viele meiner geehrten Leser werden erstaunen, hier Opern verzeichnet zu finden, von denen sie nicht einmal die Namen, am allerwenigsten einen Ton gehört haben. Auch diese Werke sind im Zeitenstrome spurlos verschwunden, wie so viele andere Produkte. Waren sie zu bedeutungslos? — Hatten sie gar zu wenig geistigen Gehalt, daß sie in neuester Zeit nicht einer Widerholung gewürdigt wurden?!

So werden Viele fragen und gewiß mit Recht! Wodurch wurde Meyerbeer veranlaßt, italienische Opern zu schreiben? Ich habe schon oben gesagt, daß seine ersten deutschen Opern zu wenig melodischen Gehalt, hauptsächlich aber zu wenig dramatische Wahrheit hatten,

um tief eingreifend wirken und Epoche machen zu können. Auch dominirte der muſikaliſche Formelkram zu vorherrſchend, ſo daß die Gedanken der Form wegen da zu ſein ſchienen, nicht aber umgekehrt. Die ſchlechten, undramatiſchen, ja langweiligen Sujets vermochten auch nicht zu begeiſtern; jedoch finden ſich einige ſchöne Gedanken, einzelne ſchöne Melodien, nur konnten ſie das Ganze nicht aufrecht erhalten. Die Mißerfolge und die rohen Kritiken trieben Meyerbeer nach Italien. Dort ſtudirte er italieniſches Volksleben und italieniſche Opernmuſik. Er lebte ſich in das Gefühls- und Gedankenleben der Italiener, athmete die milden Lüfte, die ſüßen Blüthendüfte und ſchlürfte wonneberauſcht die ſinnlichen Freuden jenes heitern Himmels. Dieſer blüthenreiche Garten Europas mit ſeinen weithin duftenden Myrten- und Orangenwäldern und der damals jungen Roſſini'ſchen Muſik begeiſterten unſern norddeutſchen Tondichter zu italieniſcher Melodik und Sangesweiſe. In wie weit es ihm gelang, italieniſch zu ſchreiben, d. h. italieniſche Lebensgluth durch ſeine Tondichtungen zu manifeſtiren, will ich ſogleich darlegen.

Seine erſte italieniſche Oper: **Romilda e Constanza**, wurde am 19. Juni 1818 in Padua zur Aufführung gebracht, hatte einen ziemlich günſtigen Erfolg; jedoch fehlte auch ihr die gewaltig bezaubernde Kraft, welche alle Herzen gewinnt und zu ſtürmiſchem Beifall zwingt. Sie zeichnet ſich nur durch einzelne ſchöne Scenen aus, das ganze Werk aber vermag nicht

die Aufmerkſamkeit für einen ganzen Abend zu feſſeln. War der Erfolg dieſer Oper auch nicht glänzend zu nennen, ſo gab ſie doch Veranlaſſung, eine neue Oper für das Königl. Theater in Turin zu ſchreiben. Er componirte ſie 1819 und ließ ſie noch in demſelben Jahre dort zur Aufführung bringen. Sie heißt: **Semiramide Riconoscinta.** Das Sujet und die Anordnung der Scenen iſt einer Tragödie des Metaſtaſio entlehnt. Der Erfolg war viel glänzender als bei der erſten, demnach ward er beauftragt, einen Text von Roſſi, „Emma di Resburgo“ für Venedig (1819) zu componiren. Dieſes Werk ward mit großen Enthuſiasmus aufgenommen und ging 1820 auch über die Berliner und andere deutſche Bühnen. — Jetzt componirte er jedes Jahr eine neue Oper und fiel in die ſogenannte Schnellſchreiberei. Die nächſte war: „Margarita d'Angiu“, Text von Roſſi, welche er am 14. November 1820 in Mailand zur Aufführung brachte und denſelben günſtigen Erfolg hatte, als die vorige. Eine andere für den Mailänder Carneval geſchaffene Oper: „l'Esule di Granata“, wurde am 12. März 1822 ebenfalls dort aufgeführt. Außer den genannten componirte er noch: „Almanzor“, für Rom 1823; „la Porte de Brandebourg“, das Brandenburger Thor, für Berlin 1823 und eine andere Oper, die ich am Schluſſe dieſes Abſchnitts beſprechen werde, weil ſie mit „Emma von Norburg“ eine Uebergangsphaſe von Meyerbeer's Schöpferthätigkeit repräſentiren; ſie heißt: „Il Crociato in Egitto.“

Dieſe genannten Opern einzeln zu beſprechen, lohnt ſich nicht der Mühe, denn ſie haben nicht ſoviel Geiſtesgehalt, um noch heute aufgeführt zu werden; auch unterſcheiden ſie ſich hinſichtlich der Schreibweiſe nicht weſentlich von einander, ſondern ſind ſämmtlich in italieniſcher Sangesweiſe geſchrieben. Ich gebe demzufolge nur eine Geſammtcharakteriſtik des Styls und der dramatiſchen Behandlung, dies wird den Leſern genügen und iſt auch ausreichend für die Kunſtgeſchichte.

Die Melodie iſt in dieſen Produkten vorwaltendes Element, Harmonie und Begleitung ihr ſehr untergeordnet. Dabei haben die Soloſtimmen oft die ſchwierigſten concertirenden Coloraturen, Triller und allerlei künſtliche Paſſagen auszuführen. Lange, breite Cantilenen ergehen ſich in langen zwei- und dreitheiligen Perioden. Sowie die Lerche auf den wogenden Lüften die Freude und Wonne ihres Daſeins in nie endenwollenden Liedern ausſingt, ſo ſchwelgen hier die Soloſänger in weit ausgeführten Perioden mit zeilenlangen Cadenzen. Die Texte dieſer Opern ſind auch ſo bearbeitet, daß ſie der Melodie den weiteſten Spielraum gewähren. Vorherrſchend lyriſch, wenig Handlung und faſt gar keine beſtimmte Charakteriſtik der auftretenden Perſönlichkeiten; das ſind die großen Gebrechen dieſer Texte, welche auch faſt alle nach einer Schablone gearbeitet wurden. Die Verſe ſind ſo eingerichtet, daß auf ihnen die längſten Perioden in allerlei Paſſagen mit großen Cadenzen ausgeſungen

werden können. Und dabei ist der Mangel einer bestimmten Charakteristik so groß, daß es ganz gleichgültig ist, ob die Verse von dieser oder jener Person, männlichen oder weiblichen Geschlechts recitirt werden. Sie sind sämmtlich nur zu dem Zwecke geschrieben, der Melodie den größten Spielraum zu bieten, daß sich dieselbe in ellenlangen Coloraturen und Cadenzen entfalten kann, um die größtmögliche Kehlfertigkeit zeigen zu können. Es kommen darin auch schöne melodische Gedanken, zuweilen tiefergreifende Scenen zum Vorschein, aber das große Ganze erfüllt stets mehr einen Concertzweck der sich zeigenden Virtuosität, als der Anforderung eines Dramas. Die Charakterlosigkeit aller Personen und Situationen ist so unglaublich groß, daß selbst ein Mozart keine bestimmten Charaktere aus diesen Texten hätte bilden können. Es ist dies unglaublich, aber wahr. Fast scheint es, als hätten jene Textfabrikanten die großen Tragödien der Hellenen, die Dramen der Neuzeit und die letzten Opern von Gluck und Mozart gar nicht gekannt, so unterschiedslos, physiognomielos spinnt sich eine Scene nach der andern ab.

Aber offen gesagt, auch Meyerbeer scheint bei der Composition dieser Opern das dramatische Ziel fast ganz aus den Augen verloren zu haben. Schöne, wohlgefällige Melodien, leichthin fließende Passagen, perlende Coloraturen, Triller und Cadenzen, rauschende Orchestereffecte, — das ist der ganze Inhalt aller dieser Opern. Der in der Harmonie und im Contrapunkt

meiſterhaft geſchulte deutſche Jünger ſcheint hier all dieſen Kram vergeſſen zu haben und ſchwelgt nur in ſinnlichen Melodien, welche oft ganze Seiten lang nur mit drei Accorden begleitet werden. Es ſcheint zu weilen, als könne er ſich nur auf der Tonika, Unter- und Oberdominante bewegen und habe weder moduliren noch thematiſch durchzuführen gelernt. Die Melodie iſt hier abſolute Herrſcherin, ihr wird alle Aufmerkſamkeit gewidmet; kein Nebengedanke der Begleitung darf aufkommen und keine auffällige Harmonie die Aufmerkſamkeit von der Melodie ablenken.

Meyerbeer war in ein Extrem getreten; aus der deutſchen Trockenheit und Schulgelehrſamkeit in den melodiſchen Zauber der italieniſchen Geſangsvirtuoſität. Wie konnte aber ein deutſcher Jüngling mit ſeiner gründlichen deutſchen Bildung in ein ſolches Extrem gerathen und faſt ſeine ganze deutſche Natur verleugnen? — Es iſt dies pſychologiſch erklärbar. Die gänzlichen Mißerfolge ſeiner erſten Opern in Deutſchland und die rohen, beleidigenden Kritiken und Schmähungen in den Journalen, trieben Meyerbeer nach Italien. Dort, unter den milden Lüften und wonnevoll ſüßen Blüthendüften, unter den ſchön blühenden Blumen und liebreizenden Geſängen einer gefühlsreichen Nation, ward er aus der trocknen norddeutſchen Gedankenarbeit in das üppige Leben der ſinnlichen Genüſſe geführt und ein reicheres Gefühls- und Empfindungsleben in ihm erweckt. Unter Lorbeer und Myrten, beim ſehnſuchtsvollen Geſang der Nachtigall, auf

den Wogen des Meeres unter Sternenlicht und liebeschmachtenden Gondelliedern wurde Meyerbeer's Subjectivität aufs tiefste erregt und zum Mitgefühl bewegt. Dabei sah und bewunderte er die Erfolge Rossini's und anderer italienischer Operncomponisten, in deren Werken Alles Das fehlte, was wir „deutsche Gründlichkeit und Gelehrsamkeit" nennen. Da gab es weder Nachahmungen, Canons, Fugen, überhaupt nicht die geringste Spur contrapunktischer Gelehrsamkeit. Ja nicht einmal reicher Accordwechsel, keine überraschenden Modulationen waren in diesen Werken zu finden. Und dennoch gefielen sie, lediglich nur durch ihre schönen Melodien und perlenden Coloraturen der kunstfertigen Sänger.

Kein Wunder also, daß auch Meyerbeer in diesem Geiste, oder richtiger gesagt, nach dieser Manier zu componiren begann. Hat er mit diesen Werken nicht die Siegespalme der Unsterblichkeit erlangt, so repräsentiren sie dennoch eine wichtige Bildungsstufe in seinem ganzen Studiengange.

In Deutschland hatte er von seinen Lehrern gründliche Gelehrsamkeit in der ganzen Musikwissenschaft und Fertigkeit in der Technik erlangt. Größte Gewandtheit in der Behandlung aller thematischen, contrapunktischen Formen und Routine in der Führung der Harmonien und Modulation, waren die Errungenschaften seiner deutschen Studien unter den gelehrtesten deutschen Lehrern. Aber mit dieser kalten, gefühllosen Gedankenarbeit vermag man keine lebensfrische,

gefühlsreiche Oper zu componiren!! Dazu gehört noch ein großer Sprudel wonnevoller Melodik, welche Herz und Geist zu elektrisiren vermag. Und dieser Sprudelquell schöner Melodien entstand in ihm während seines italienischen Aufenthalts, d. h. Meyerbeer's gefühlsreiche Subjectivität, sein gefühlvolles Herz ward erregt und zum gefühlsseligen Mitleben und Mitempfinden bewegt. Hätte er nicht die Anlage dazu gehabt, wäre sein Sensorium nicht erregt und in Resonanz versetzt worden, wäre ihm überhaupt nicht ein tiefes Gefühlsleben zu eigen gewesen, so hätten auch alle Zaubermächte Italiens nicht den Quell wonnereicher Melodik in ihm zu erzeugen vermocht. Es bedurfte also nur der Anregung, der äußern Einwirkung, um das Gefühlsleben zur Thätigkeit, zu Tonmanifestationen zu bewegen. Wie die wogenden Lüfte die Aeolsharfe in Resonanz versetzen und die wunderbarsten Harmonien erzeugen, so wirkten die italienischen Natur- und Kunstgenüsse auf Meyerbeers Subjectivität und erschlossen sein Gefühlsleben zur manifestirenden Thätigkeit.

Demzufolge hat er mit seinen italienischen Opern einen Fortschritt in seiner Künstlerlaufbahn gemacht, einen Fortschritt in der Bildung schöner Melodik.

In seinen frühern deutschen Opern sind fast alle Melodien ein Erzeugniß der trocknen Verstandesthätigkeit, so recht absichtlich nach den Gesetzen der Harmonie und thematischen Form gebildet. Die Unmittelbarkeit der Melodieströmung, d. h. das Entquellen der

nur selten in diesen schulgeformten Werken. Wohl aber sprudelt uns dieser Melodienquell des geheimnißvollen unbewußten Seelenlebens aus den italienischen Opern entgegen. Hier weht uns sinnliche Natur, Unmittelbarkeit der Empfindungen an, denn das gefühlvolle Herz singt alle Leiden und Freuden in wonnevollen Tongebilden aus, ganz so natürlich, wie es der augenblickliche Strom der Empfindung in Resonanz versetzt.

Damit vollendete Meyerbeer auch einen Fortschritt in der technischen Behandlung der Melodik. Dies ist aber sehr bedeutungsvoll, denn eine tiefgefühlvolle Melodie, ein aus dem Innern entströmender Gedanke entsteht auch zugleich mit seiner adäquaten Form, also auch in Formvollendung. Das wichtigste Resultat seines italienischen Aufenthalts ist das Erschließen seiner gefühlsreichen Subjectivität, welche in Thätigkeit versetzt wurde und sich durch ergreifende Melodik manifestirte. Dabei studirte er italienisches Volksleben, lebte sich in das Geistesweben und Denken, sowie in das leidenschaftliche Gefühls- und Empfindungsleben dieser Nation und lernte hierdurch den Nationalgeist kennen. Und diese Bereicherung ist einem Operncomponisten ebenfalls sehr nöthig; wenn er italienische Charaktere darstellen will, muß er ihren Nationalgeist kennen und sich in ihr Seelenleben hineingelebt haben, um es durch Tongebilde zur Darstellung bringen zu können. Was man nicht selbst er

tellung, keinen Begriff hat, das vermag man nicht
unstwerken darzustellen. Es ist und bleibt eine
stößliche Wahrheit: will man Charaktere, wirk-
Menschen einer fremden Nation in Kunstwerken
ellen, muß man auch ihren Nationalcharakter sehr
ll kennen und sich in ihr Gefühls- und Geistes-
hineingelebt haben. Und dies vollbrachte Meyer
während seiner Reisen in fremden Ländern. Ich
nun die gereiftern Früchte dieser vaterländischen
ausländischen Studien besprechen, welche, zwar
nicht vollkommen, sich doch gegen die frühern
eichnen und günstigere Erfolge hatten. Es sind
die beiden Opern: „Emma von Rorburgh" und
Crociato in Egitto."

Elfter Abſchnitt.

Emma von Roxburgh und Il Crociato in Egitto.

Von beiden Opern habe ich nicht nur den Clavierauszug, ſondern auch die Partitur vor mir gehabt, kann alſo eine ſehr ſpecielle Charakteriſtik derſelben geben.

„Emma von Roxburgh“ componirte Meyerbeer im Jahre 1819 ebenfalls in italieniſcher Sprache; ſie gefiel mehr als ſeine frühern Werke und wurde in vielen Städten Italiens und Deutſchlands aufgeführt. Sie ward ſogar beliebt und gründete ihm den Ruf eines der erſten Operncomponiſten damaliger Zeit. Dieſe günſtigen Erfolge in faſt allen größern Städten Italiens bewirkten auch, daß ſie ins Deutſche überſetzt und in vielen Städten Deutſchlands mit Beifall über die Bühne ging. In Dresden brachte ſie ſein Studiengenoſſe C. M. von Weber zur Aufführung und ſprach ſich ſehr lobend darüber aus. Dieſe günſtigen Erfolge kann man aber nur der Muſik zuſchreiben; nur die ſchöne Melodik dieſer Oper hat den Beifall bewirkt, denn der Text iſt ebenſo ſchlecht als die

frühern, in dramatiſcher Hinſicht noch mangelhafter. Ja, es exiſtirt nicht einmal Poeſie in allen dieſen Verſen; es ſind lauter geiſt- und gefühlloſe Reimereien.

Das Sujet zu „Emma von Norburgh" iſt durchgehends rein lyriſch gehalten, nicht ein einzig bedeutungsvoller Moment einer Handlung kömmt darin vor; ja nicht einmal eine Entwickelung und Steigerung verſchiedener Situationen der Seelenzuſtände iſt gegeben; noch weniger gelangt das Emporpotenziren der Leidenſchaften, welche ſich durch Handlungen manifeſtiren, darin zum Ausdruck; ſondern ein Theil der Scenen dient zum Ausſingen der „unſchuldigen Freuden, welche ſchöne frohe Tage geben," der andere Theil zum Ausſingen des Schmerzes. Dies Alles geſchieht in den fadeſten Phraſen und gewöhnlichſten Redensarten.

Es gehörte ſehr viel Begeiſterung und productive Lebenskraft dazu, dieſes poeſieloſe Machwerk ſo zu beleben, wie es Meyerbeer durch ſeine Muſik vollbracht hat. Freude und Schmerz in der allertrivialſten Sprache, nicht einmal eine Mannigfaltigkeit der Freuden und Schmerzen wird geſchildert. Hierdurch muß natürlich die größte Monotonie entſtehen und nur ſchöne, ergreifende Melodik vermag dieſelbe zu mindern. Wer vermag aber zu geiſt- und gefühlloſen Reimereien tiefergreifende und gefühlvolle Muſik zu ſchreiben!

Der Text ſoll den Tondichter zum Schaffen begeiſtern, ihm beim Durchleſen die ſchönſten Melodien

entlocken, d. h. die Worte ſollen ſich während des Leſens gleichſam von ſelbſt zu Tönen geſtalten, alſo die Melodien erzeugen! Das vermag nur wahre, tiefgefühlvolle Poeſie, die aus dem Herzen kömmt und wieder zum Herzen dringt. Große productive Geiſter werden zwar auch über ſolche fade Reimereien das Füllhorn ihres Melodienreichthums ergießen und etwas Leben und Poeſie hinein zu bringen wiſſen, wie es Meyerbeer mit „Emma von Norburgh" vollbracht hat, aber ein klaſſiſches Kunſtwerk läßt ſich daraus nicht erzeugen.

Mangel an guten Operntexten beſteht noch heutzutage, es iſt dies eine ewige Klage der Componiſten. Große Dichter laſſen ſich nicht oder nur ſelten herab, einen Operntext zu ſchreiben, und auch dieſen gelingt es nicht immer, ein gutes Werk zu produciren. Man denke an Göthe's Verſuche! Die Anforderungen ſind nicht ſo leicht, wie ſich Mancher denken mag. Das Sujet muß viel Handlung, aber auch viel Gefühlsleben zur Lyrik entfalten. Die Charaktere und Situationen müſſen gut pſychologiſch gezeichnet ſein, die Leidenſchaften ſich vor unſern Augen entwickeln und zu Handlungen und Cataſtrophen führen. Jede auftretende Perſönlichkeit muß einen feſt beſtimmten naturwahren Charakter repräſentiren; dieſe Charakterzeichnung darf nur mit wenig Worten gegeben werden; denn zu viel Worte laſſen ſich nicht gut muſikaliſch formen, werden langweilig, beim Geſang nicht verſtanden und können überhaupt nicht gut muſikaliſch ver-

werthet werden. Die ſchönſten, muſterhafteſten und tiefergreifendſten Verſe kann man nicht gut in Muſik ſetzen und zu wirkſamen Opernſcenen geſtalten, wenn ſie zu wortreich ſind. Schiller's Gedichte ſind ſchön und tiefergreifend, aber zu wort- und gedankenreich, laſſen ſich alſo nicht gut zu muſikaliſchen Formen bilden, ſind deshalb wenig in Muſik geſetzt, und die wenigen, welche wirklich von bedeutenden Tondichtern componirt wurden, haben dennoch keine Verbreitung erlangt.

Ein Operntext muß einer Zeichnung, einem Frescogemälde gleichen. Sämmtliche Perſonen müſſen in ihrer charakteriſtiſchen Geſtalt daſtehen, aber ſowie die Farbe, das Colorit erſt Wärme und Leben in die Zeichnung bringt, ſo ſoll die Muſik den ſkizzenhaft gehaltenen Text beſeelen und die mit wenig Worten angedeuteten Gefühlsſituationen ausführlich ſchildern und weiter führen. Der Dichter ſpreche in kürzeſten Worten die Gedanken und Gefühle aus, der Componiſt wird ſie dann zu wirkſamen Scenen geſtalten.

Früher exiſtirte eine falſche Kunſtanſicht, man lebte im Wahne, als ſei die Muſik nicht befähigt, Handlungen zu ſchildern, am wenigſten große welthiſtoriſche Thaten zur Darſtellung zu bringen. Demzufolge wagten es die Dichter noch gar nicht, ſolche Sujets mit dramatiſchen Scenen, wie ſie uns Shakeſpeare, Schiller und Göthe in ihren Schauſpielen gegeben, für die Oper zu bearbeiten. Man glaubte damals, die Tonkunſt überſchritte ihre naturgemäßen

Grenzen, wenn sie aus dem lyrischen Empfindungsleben herausträte und sich auf den Schauplatz des Handelns und der Thaten wage. So waren fast sämmtliche Opernterte damaliger Zeit poesie- und thatenlos, nur wenige erheben sich über die Alltagsprosa. Sehen wir nun, wie Meyerbeer einen solchen Text durch Tongebilde zur Darstellung gebracht hat.

Die Ouverture zu „Emma von Norburgh" ist in der Form gedacht, wie sie durch die Klassiker Haydn und Mozart begründet wurde. Es herrscht in ihr die größte Einfachheit und Klarheit in der Construktion der Sätze und Perioden; auch die gangartig modulatorischen Ueberleitungssätze aus einer Periode in die andere, sind ganz periodenartig geordnet, wie in den Werken der frühern Meister. Eine Einleitung, die in der Form der Periode gebildet ist, führt in das erste Hauptthema, welches sich sehr lang entfaltet und zur dreitheiligen Periode gestaltet. Mehrere auf einanderfolgende satzartig gebildete Gänge führen in das zweite Hauptthema. Und so gruppirt sich Satz an Satz zur Periode und die Perioden zum ganzen Werke. Der Styl ist durchgehends homophon gehalten, niemals wird ein Motiv in thematischen Formen und concentrirter Durchführung behandelt. Die darin waltende Einheit wird durch die wohlgeordnete Anordnung und Aufeinanderfolge der Hauptthemata hervorgebracht, sowie durch die naturgemäße Wiederholung derselben. Hierdurch ist die schönste Symmetrie entstanden, welche noch durch die einfach und klargedachte Modulations-

ordnung wesentlich gehoben wird. Denn hinsichtlich der Modulation herrscht jenes Maß und Ziel, wie es die alten Meister der klassischen Zeit befolgten. Aus der Tonika A-moll wird naturgemäß nach der Parallel-tonart C-dur modulirt u. s. w. Die erscheinenden Melodien sind sehr fließend weitergeführt, enthalten gefälligen Reiz und geben Kunde von der natürlichen Ursprünglichkeit der Erzeugung. Mit vielen Accorden oder künstlichen Begleitungsformen sind sie nicht überladen, sondern ganz einfach begleitet und harmonisirt. Er hatte hierbei nur die italienischen Operncomponisten jener Zeit im Auge, welche, wie schon gesagt, fast alle Melodien mit selten mehr als drei Accorden begleiten und eben so selten einen Nebengedanken in die Begleitung legen. Ja, diese Begleitung zeichnet sich nicht einmal durch schön rhythmisirte Figuren aus, sondern bewegt sich in den alltrivialsten Viertel-, Achtel- und Sechzehntelgestalten.

Gehen wir zur Oper selbst über, so finden wir auch hierin den Styl der Ouverture als Grundtypus vorhanden und dominirend. Sie besteht aus zwei großen Acten, ohne gesprochenen Dialog. Das Erzählen und Fortführen der unbedeutenden Handlung wird durch die Recitative bewirkt; das ganze Werk besteht also aus Arien, Duetten, Terzetten, Recitativen und Chören. In allen diesen Piecen herrscht fortwährend die wohlorganisirte Periode mit ihrem Vorder- und Nachsatz, stets klar gruppirt; selten geschieht hiervon eine Abweichung. Jenes Dialogisiren in Redeformen

welche nur einige Takte, oft nur wenige Noten erfordern, kömmt hierin nicht vor; jeder ausgesprochene Gedanke wird in der Musik durch vier-, acht-, oder sechzehntactige Sätze und Perioden ausgesungen. — Der Text ist ganz so für diesen bestimmten musikalischen Formalismus gebildet, welcher durch das ganze Werk geht.

Man könnte hiernach ebenfalls behaupten, daß die Wahrheit in der Schilderung der dramatischen Handlung und deren Gefühlszustände hierbei nicht die Hauptaufgabe, nicht das Ziel und der Zweck des Poeten und Tondichters gewesen, sondern daß sie sich nur bestrebt hätten, solche Scenen zu dichten, wo sich das melodische Element in seinen bestimmten Sätzen und Perioden, sowie in allen den bisher gebräuchlichen Formen entfalten und darlegen könne. Dies war nicht ganz ihr Hauptmotiv. Dichter und Componisten waren damals noch zu ängstlich in der Befolgung der gegebenen Formgesetze und Schulregeln. Sie konnten sich noch nicht völlig davon emancipiren, um neue, der dramatischen Situation angemessenere Formen zu schaffen. Daher waren sie beim Produciren noch gar zu sehr befangen in diesem Formalismus des Perioden construirens, welcher ihre ganze Geistesthätigkeit beherrschte. Denn die Kritiker bewachten mit Argusaugen das strenge Befolgen der althergebrachten Kunstgesetze und rügten jede kleine Abweichung hiervon als eine unverzeihbare Frevelthat. —

Betrachte ich die auftretenden Charaktere in der

„Emma von Norburgh", ſo finde ich, daß Meyerbeer hier gar keine beſtimmte plaſtiſche Zeichnung und pſychologiſche Charakteriſtik der verſchiedenen Perſonen geben konnte, weil ſie der Textdichter nicht geſchaffen hat; denn es entwickelt ſich in der ganzen Oper kein einziger Charakter zur Thätigkeit und zum Ausleben ſeiner ihm nur eigenthümlichen Individualität, wie im „Robert" und „Prophet." Ich will alſo nur noch einige Worte über den rein muſikaliſchen Styl in der Totalität ſeiner Manifeſtation und Geſtaltung zu muſikaliſchen Formen, ſagen.

Die ganze Melodik dieſer Oper iſt in cantabiler Form gedacht, nicht nur in den Arien und Chören, ſondern ſogar in den Recitativen. Alle Stellen ſind höchſt ſangbar. Die complicirteſten Coloraturen und Triller, alle Gänge und Variationen der melodiſchen Geſtalten ſind in ſchöner Geſangsform für die menſchliche Stimme geſchrieben und demzufolge ſehr dankbar für die Sänger.

In den erſten Werken Meyerbeer's machte ſich dann und wann eine ungelenke Starrheit in den Melodien bemerkbar. Dieſe Trockenheit der Melodik verſchwand allmählig während ſeines italieniſchen Aufenthalts. Unter dem ſüßen Geflüſter der Myrten- und Orangenblüthen, den liebreizenden Gondelliedern und wolluſtathmenden Geſängen der italieniſchen Primadonnen geſtaltete ſich Meyerbeer's ſtarre, kalte, norddeutſche Melodik zu warmer lebensvoller Empfindung.

So herrſcht in den italieniſchen Opern, nament-

lich in „Emma," die anmuthigſte Leichtigkeit, Gewandtheit und Grazie, alle Melodiegeſtalten entfalten ſich leicht, ungezwungen und ungeſucht. Die Begleitung iſt in der letztgenannten Oper ſehr einfach gehalten; die ganze Harmoniſirung ergeht ſich in den nächſtverwandten Tonarten, verfällt aber nicht, wie ſo viele italieniſche Opern, in Trivialität, in den leichtſinnigen Schlendrian der ab- und ausgeleierten Phraſen und Alltagsformeln. Vom blos muſikaliſchen Standpunkte aus betrachtet, genügt „Emma von Norburgh" einigermaßen und gewährt durch die darin waltende Melodik noch heute Genuß. In dramatiſcher Hinſicht beurtheilt, hat ſie wenig Bedeutung. Doch hat Meyerbeer im Allgemeinen einen Fortſchritt vollbracht und nähert ſich ſeiner dritten Entwicklungsphaſe, der dramatiſchen Periode, welche er mit **„Robert le diable"** begann.

Bevor ich hierzu übergehe, betrachte ich erſt ſeinen „Crociato in Egitto," Text von Roſſi, den er im Jahre 1823 und 24 componirt hat. Dieſe Oper, welche auch wie die vorige aus zwei großen Acten beſteht, wurde am 16. December 1824 zum erſten Male in Venedig aufgeführt und erlangte großen Beifall, ſo daß ſich dieſelbe gar bald nach England, Frankreich und Deutſchland verbreitete, in allen größern Städten über die Bühne ging und vielbeliebter wurde, als alle ſeine frühern Arbeiten. Sie wanderte ſogar nach Rio Janeiro und gefiel dem Kaiſer ſo gut, daß er Meyerbeer 1831 zum Ritter des Südſternordens ernannte. Der „Crociato" (Kreuzritter in Egypten) beginnt mit

er ganz unſcheinbaren, faſt möchte ich ſagen, unbe-
tenden Einleitung, welche ſich ſehr bald reicher ent-
tet und in ein mächtig bewegungsvolles Tonleben
führt, das ſich zwar nicht zur ganzen für ſich beſte-
den Ouverture bildet und gruppirt, aber doch in
Ouvertürenform übergeht, welche ſodann in den
ten Chor einleitet, der erhaben, ja wahrhaft pathetiſch
innt und ſo durchgeführt wird. Dieſer Chor iſt
e der bedeutendſten und ſchönſten Opernſcenen, ſo
hl in melodiſcher, harmoniſcher, als in dramatiſcher
nſicht. Hier findet der eifrige Contrapunktiſt einen
ßcontinuo, welcher während des Chorgeſanges mei-
rhaft fortgeführt wird. Ebenſo gut ſind die auftre-
den Nachahmungsformen durchgeführt und die Haupt-
tive bearbeitet. Und dies Alles fließt in ſolch ſchö-
und tiefergreifenden Melodiegeſtalten dahin, daß auch
Laie davon erregt und bewegt werden muß. Die
hierauf folgenden Arien, Duette, Terzette, Reci-
ve und Chöre enthalten den edelſten poetiſchen Ge-
t, ſowohl in der Melodik als Harmonik. Die Har-
niſirung und Wahl der Begleitungsformen iſt ſtets
ſterhaft und der darzuſtellenden Situation angemeſ-
. Den unübertrefflichen melodiſchen Wohlklang der
ieniſchen Sprache, in welcher die Oper gedichtet
componirt iſt, hat Meyerbeer noch mehr verſchö-
t durch die herrlichſten ſangbarſten Melodien und
lredendſte Declamation, welche Effecte hervorbringt,
durch keine, wenn noch ſo gute und getreue Ueber-
ung in eine andere Sprache erreicht werden können.

Hier wird es so recht augenscheinlich, daß zu
Noten nur diese für sie bestimmten Sylben und
mit ihrer schönklingenden Aussprache gesungen
müssen, weil sie zur schönsten harmonischen Einh
sammengedacht und also organisch erzeugt und or
verbunden sind.

Hinsichtlich der dramatischen Entfaltung und
stellung zeichnet sich diese Oper gegen alle
Werke im hohen Grade aus. Der dramatischen
heit werden hier schon fast alle Formen der
Duette, Terzette und Chöre zum Opfer gebracht,
auch nicht so ganz radikal, wie in den spätern
Es erscheinen hier die Arien, Duette und Chö
Recitativen untermischt, theils mit mehr deklam
gehaltenen Scenen, je nachdem es die Situation
Handlung und die Worte des Textes erfordern.
Oper steht also schon als ein beachtungsw
Drama der Neuzeit da. Obgleich auch in ihr d
sitalische Formalismus noch oft dominirt und
weilen scheint, als wäre die ganze Oper nur daz
ponirt, um die schönsten Melodien in allen rei
Figurationen auftreten zu lassen, so ist dies do
mehr durchgehends vorwaltender Grundtypus d
zen Oper, sondern nur vorübergehend, nur mo
im Verlauf der Handlung, welche hier echt dr
in treu schildernden Tongestalten zum Schluß
wird. Daß aber auch diese dramatische Darst
weise, — welche sich zu einem Styl entwicke
in dem die Melodie mit ihren verschiedenen

noch dominirend war und zwar sehr oft zum Nachtheil der dramatischen Anforderung — unserm Meyerbeer noch nicht genügen konnte, ist erklärlich, denn seine hohe wissenschaftliche und artistische Bildung hatte ihn über das Niveau des Alltagslebens emporgehoben und mit den klassischen Kunstwerken aller Zeiten bekannt gemacht. Er überschritt auch diese Bildungsphase, in welcher sich ebenfalls ein gewisser Particularismus des Styls geltend gemacht hatte, und gründete mit seinem „Robert" den wahren dramatischen Opernstyl, durch welchen er alle seine Vorgänger hinsichtlich der Größe des Sujets übergipfelte. Bevor ich den Styl des „Robert," der „Hugenotten" und seiner spätern Opern charakterisire, werfe ich erst einen Rückblick auf die zwei durchlebten Uebergangsphasen der Meyerbeerschen Geistesentwicklung, woraus wir ersehen, daß gleichsam ein dialectischer Entwicklungsgang seiner Schöpferthätigkeit stattgefunden hat.

In der ersten Periode seiner productiven Thätigkeit war Meyerbeer mehr bestrebt, die ge- und erlernten musikalischen Formen in der strengsten Befolgung durch seine Kunstwerke zu realisiren und vorzugsweise exclusiv deutsch zu schreiben, deutsch bis zur Deutschthümelei. Er füllte daher seine Werke, wie das Oratorium „Gott und die Natur" und andere Anfangsproducte, mit allen Nachahmungen und contrapunktischen Formgestalten an, was sogar sehr oft zum Nachtheil der freiern Entwicklung der Melodik geschah. Ein tieferes Gefühls- und Empfindungsleben kam darin

ſelten zum Ausdruck. In dieſes Stadium der muſi
liſchen Formaliſtik treten faſt alle jungen Componiſ
während und nach ihrer Studienzeit. Die höher
gabten Geiſter können in dieſer Phaſe des Schaff
nicht verharren, und ſo trat auch Meyerbeer ſehr b
aus dieſem Stande des mehr abſtracten Denkens
Bildens heraus und begab ſich in die belebten m
diſchen Gefilde des blühenden Lebens, um reizend wo
volle Melodien zu produciren, welche das Menſchen
erfreuen. Hierdurch trat er in jene Periode, in
cher er ſeine italieniſchen Opern in italieniſchem
ſchrieb, worin das melodiſche Element ſich in verſ
denen Phaſen der Entwicklung hindurch potenzirte,
zur höchſt möglichen Schönheit zu gelangen. D
wurde es aber zum Hauptzweck und die feſt beſtimm
Formen ſo vorherrſchend, daß die naturwahre Cha
teriſtik und dramatiſche Darſtellung nicht, oder
ſelten zur rechten Geltung kommen konnte.

Demzufolge repräſentiren die Werke der e
zwei Bildungsperioden auch zwei ganz heterogene Sch
arten, welche man als den ſtrengen Schulſtyl
als den Styl der vorwaltenden Melodik bezeichnen k

Da aber beide muſikaliſche Ausdrucksweiſe
ihrer Einſeitigkeit kein wahrheitsgemäßes Dram
erzeugen vermochten, ſo mußte im Geiſte Meyer
noch eine Evolution ſtattfinden, welche durch ſpä
Hinzutreten des franzöſiſchen Elements dieſe Sch
arten organiſch vereinigte und hierdurch zu einer hö
cosmopolitiſchen Darſtellungsweiſe führte, worin

Gefühls- und Geistesleben aller Nationen pulsirte und dramatisch wahr zum Ausdruck gelangte. Dieser Meyerbeer'sche Bildungsproceß gebar eine musikalische Ausdrucks- und Darstellungsweise, welche man als den einzig wahren dramatischen Styl der großen Oper anerkennen muß und durch „Robert," die „Hugenotten" und den „Prophet" repräsentirt wird. Im „Kreuzritter" gewahren wir schon einen höhern Anflug zur dramatischen Darstellung, und es werden, wie schon gesagt, die musikalischen Formen sehr oft dem dramatischen Zwecke untergeordnet und als dienendes Mittel zur psychologisch dramatischen Darstellung und naturwahren Charakteristik behandelt. Erst im „Robert" gelang ihm dies vollständiger als in allen frühern Producten. Bevor ich zur nähern Charakteristik dieser und der spätern Opern übergehe, gebe ich erst noch einige Bemerkungen über die Operntexte.

Wahr ist es, daß Meyerbeer erst von Scribe und Delavigne ein Textbuch erhielt, wie es ihm kein Dichter zuvor geschrieben hatte. Der „Kreuzritter" war das beste, alle anderen stehen tief unter der Kritik. Viele sagen, hätte Meyerbeer den „Robert" früher bekommen, so würde er auch frühzeitiger eine gute Oper geschrieben und nicht so viele Mißerfolge gehabt haben. Dies muß ich bezweifeln, denn der Styl, die Darstellungsweise, welche durch „Robert," die „Hugenotten" und den „Prophet" repräsentirt wird, war das Resultat einer psychologischen Entwicklung und eines Geistesprocesses, welcher nur im Ver-

lauf der Zeit stattfand und hauptsächlich mit durch die höhere Entwicklung der Geistescultur bedingt und hervorgerufen wurde.

Meyerbeer selbst sagte mir, während ich mit ihm über seine Studienzeit sprach:

„Ich habe lange Zeit gesucht und geschrieben, bevor ich meine Individualität gefunden und nur meinen, mir eigenthümlich angehörenden Geistesgehalt producirt habe, d. h. bevor ich fand, daß die Weltgeschichte und große handelnde Charaktere mein eigentliches Lebenselement sei.“

Und so war es, er bedurfte größere, weltgeschichtliche Sujets, wurde aber doch erst nach seinen verschiedenen Bildungsphasen dazu befähigt, eine wirklich historische Musik zu schaffen, welche die Charaktere und Gefühlssituationen anderer Völker aus längst vergangenen Zeiten mit psychologischer Naturwahrheit schildert und in tiefergreifenden Tongebilden zur Darstellung bringt. Ich werde zeigen, wie er diese hohe Aufgabe durch seine spätern Werke gelöst hat. Soviel steht unwiderleglich fest: ohne einen dramatisch wirksamen Text vermag auch der größte dramatische Tondichter keine epochemachende Oper zu schaffen.

In einer Abhandlung über Shakespeare und Göthe sagt ein anonymer Schriftsteller: Der Dramatiker muß Fraktur schreiben, für die Tragödie namentlich ist das unerläßlich; er muß das Geheimniß der Abbreviatur besitzen; er darf sich nirgends behaglich

gehen laſſen, ſonſt gefährdet er die Wirkungen ſeiner Kunſt. Er muß wie mit elementariſcher Gewalt wirken, er muß auch in den Charakteren pſychologiſche Urphänomene zeichnen, denn er dichtet für die Bühne, für das Volk; er muß Kraft, Feuer, Leidenſchaften beſitzen und einen machtvollen Ausdruck der Sprache. Das iſt die Größe der helleniſchen Tragiker, die Größe eines Shakeſpeare und Schiller.

Dieſe goldenen Worte ſollte jeder Dichter beherzigen und zur Richtſchnur nehmen, welcher einen componirbaren dramatiſch wirkſamen Operntext ſchaffen will. Das „Abbreviaturſchreiben“ muß aber in der Oper noch viel kürzer, lakoniſcher, ſkizzenhafter gehalten ſein, als im Drama. Der Poet will doch gern ſchöne Verſe dichten, ergreifende Sentenzen ausſprechen, die Gefühlsſituationen durch kunſtvoll gebildete Verſe und wohlklingende Reime ſchildern; nun kömmt der Componiſt und ſagt: Das ſind zu viel Worte, die laſſen ſich nicht gut componiren, nicht leicht in muſikaliſche Formen bringen, und wenn das, ſo werden die Scenen zu lang ausgeſponnen und ermüden. Nur möglichſt wenig Worte, jede Gefühlsſituation ſoll nur mit drei Worten angedeutet werden; das weitere, tiefumfaſſendere Ausmalen des Seelenlebens bleibe der Muſik vorbehalten, welche es nur dann am beſten vermag, wenn die Sprache des Herzens in lauter Abbreviaturen geſchrieben iſt. — „Nach ſo viel Leiden folgen Himmelsfreuden,“ — das genügt, um eine große tiefergreifende Arie darauf zu componiren, wie Roſſini im „Tancred gethan hat.“

Zu ſolch einer Skizzenarbeit kann ſich nicht jeder Dichter bequemen, auch hat nicht Jeder das Talent, mit wenig Worten Viel zu ſagen. Viel Worte und wenig Sinn, iſt häufiger als das Umgekehrte. In der Oper iſt es aber vor Allem höchſt erforderlich, ein großes wogendes Meer der Gefühle und Gedanken durch wenig Worte auszuſprechen. Dabei muß die Charakterzeichnung ebenſo logiſch und naturwahr gehalten ſein, wie im Drama. Das ſind die Anforderungen, woran Viele ſcheiterten. Der Dichter will durch ſein Werk ergreifen, durch die Macht ſeiner Charakterſchilderungen und ſchönen Worte Beifall gewinnen. Eine Skizzenarbeit, ein Frescobild zu liefern, behagt nicht Jeden. Demzufolge haben nur wenig große Dichter Operntexte geſchrieben; es iſt eine undankbare Arbeit und erfordert die Selbſtverleugnung der Individualität und des Gemüths. Will er ſein Gefühlsleben in ſchönen ſymmetriſchen Verſen ausſtrömen laſſen und durch geflügelte Rhythmik der Worte ausſprechen, was Geiſt und Herz ſeiner Helden bewegt, ſo ſchlägt ihm der Tondichter auf den Kopf und ſagt halt! nicht ſo viel Worte, oder ich muß die Hälfte ſtreichen. Das iſt kaltes Waſſer auf glühende Begeiſterung. Verwickelte Intriguen zu ſpinnen, gewaltſam packende Handlungen und dennoch viel Lyrik zur Entfaltung der Gefühlsſituationen, wie ſie der Operntext hauptſächlich erfordert, vermag nicht Jeder alle Tage zu erzeugen.

So hatte auch der reiche Meyerbeer lange Zeit

große Noth um einen guten Operntext. Bei unſern Unterredungen kamen wir oftmals auf dieſe ewige Klage der Componiſten zu ſprechen. Er ſchrieb mir gelegentlich:

„Ich habe viel, ſehr viel Geld ausgegeben für Operntexte, größtentheils vergeblich. Wie oft faßte ich zu einem Dichter, deſſen Werke ich kennen gelernt, das Vertrauen und die Hoffnung, er werde mir ein gutes Textbuch zu ſchreiben vermögen. Ich ſetzte mich mit ihm in Verbindung und Berathung, verſprach ihm die reichſte Belohnung, zahlte wirklich das höchſte Honorar, und bekam dennoch Produkte, die ich nicht zu componiren vermochte. So habe ich wohl ein Dutzend Texte beſtellt und bezahlt, konnte aber keinen Gebrauch davon machen. Um bald möglichſt ein gutes Buch zu bekommen, hatte ich einſtmals zwei Dichter gleichzeitig beauftragt, mir Texte zu ſchreiben, mußte jedoch beide wieder zurück geben. Spaßhaft dabei war die ſchablonenhafte Uebereinſtimmung hinſichtlich der Anordnung der Scenen, Arien, Duette, Chöre ꝛc., ganz ſo, als ob ſie nach einem Schema gearbeitet wären; Alles nach einem Leiſten, trotz der verſchiedenen Sujets. Die Dichter jener Zeit, ſelbſt Göthe, hatten damals auch eine zu geringe Meinung von der Oper, ſie trauten ihr und den Componiſten nicht viel zu; am allerwenigſten glaubte man, daß ſie ein großes handelndes Drama zu werden vermöge; noch weniger, daß ſie wirklich große weltgeſchichtliche Situationen, heroiſche Charaktere der Weltgeſchichte darſtellen und mit pſycho-

logiſcher Naturwahrheit ſchildern könnte. Sie hielten dieſelbe für weiter nichts geeignet, als zur Darſtellung häuslicher Scenen; Liebesgeſchichten, Zauberei und das ganze Reich des Aberglaubens mit allen guten und böſen Spukgeiſtern im Gefolge, das waren nach ihrer Anſicht die Hauptgegenſtände der Oper. Einer größern, wahrhaft dramatiſchen Aufgabe zu genügen, hielten ſie dieſelbe nicht fähig. Dieſe geringſchätzige Meinung war damals allgemein verbreitet und iſt jetzt noch nicht ganz verſchwunden. Die Mehrzahl unſrer dramatiſchen Dichter blickt vornehm, höchſtens mitleidsvoll auf uns herab und hält die Oper nur für ein Vergnügungsſtück, mit allerlei Sinnenreizen ausgeſtattet; gar mancher vergißt ſich ſoweit, ſogar von „Ohrenkitzel" zu reden ꝛc. In dieſer feſtgerannten Anſicht verharren ſie hartnäckig und nehmen gar keine Notiz von unſern Beſtrebungen; noch weniger geben ſie ſich die Mühe, eine wirklich gute Oper zu ſtudiren, um zu ſehen, wie groß die Macht der Muſik iſt, mit welcher Naturwahrheit ſie alle Situationen des Seelenlebens, alle Gefühle des Herzens darzuſtellen vermag, und dies ausführlicher und viel tiefergreifender, als es Worte vermögen. Noch geringſchätziger denken dieſe Herren über unſre muſikaliſchen Charakterdarſtellungen. Daß man wirkliche, leibhafte Charaktere durch die Muſik ſchaffen und ihr ganzes Gedanken- und Gefühlsleben zu ſchildern vermag, geht über den Horizont dieſer Leute. Viele ſind zu wenig und manche gar nicht muſikaliſch gebildet, um eine wahrhaft große,

tiefdurchdachte Oper hinreichend würdigen zu können. Daher ihre ſchiefen Urtheile und geringſchätzigen Anſichten. Letztere entſtehen auch bei manchen aus einem gewiſſen Eigendünkel von der Alleinherrſchaft des Dramas. Dieſen iſt die Oper nur Spielwerk, das Drama aber allein berufen, die Ideen des Geiſtes und die Heroen der Weltgeſchichte zur Darſtellung zu bringen. Können ſolche Dichter mit dieſen und ähnlichen Anſichten einen guten Operntext ſchreiben?

Unmöglich! Das iſt nicht die Haupturſache, weshalb wir ſelbſt von bedeutenden Dichtern wie Göthe nur ſchales Machwerk empfangen haben. Dagegen haben kleinere Geiſter, welche die Macht und den Geiſt der Muſik erkannten und die Oper einer höhern Aufgabe für fähig erachteten, uns brauchbare Texte geſchaffen." —

Dieſe Meyerbeer'ſche Anſicht, die ich wörtlich wiedergegeben, iſt allerdings begründet; doch muß ich nochmals bezweifeln, ob er in jener Periode ein Werk wie die „Hugenotten" geſchaffen haben würde, wenn er wirklich den Text dazu gehabt hätte. Ehe er hierzu befähigt ward, mußte er erſt die verſchiedenen Stadien ſeines geiſtigen Bildungsgangs durchmachen, die ich zum Theil geſchildert und noch ferner darlegen werde. Und dieſer geiſtige Bildungsprozeß war nicht blos eine rein pſychologiſche Entwicklung, nicht blos durch inneres Seelenleben hervorgegangen, ſondern wurde hauptſächlich durch die Zeiterſcheinungen, durch den culturge-

ſchichtlichen Entwicklungsgang der europäiſchen Nation und durch Meyerbeer's Leben und Studien in den Geiſteswerken der Culturvölker begründet und befördert.

In dieſer Hinſicht erinnere ich nochmals an ſeinen oben citirten Ausſpruch: „Ich habe lange Zeit geſucht und geſchrieben, bevor ich meine Individualität gefunden und nur meinen, mir eigenthümlichen Geiſtesgehalt producirt habe; bevor ich fand, daß die Weltgeſchichte und große handelnde Charaktere mein eigenthümliches Lebenselement ſei.“ — Die der zweiten Phaſe angehörigen, im italieniſchen Styl geſchriebenen Opern, welche ich in dieſem Abſchnitt beſprochen, behandeln zum Theil zwar auch Themata aus der Weltgeſchichte, die Liebeshändel ſind jedoch dabei die Hauptſache, wie es damals Mode war. Die Geſchichte, die Handlung iſt nur der ſchwache Faden, an dem die Liebeständeleien angereiht ſind; ſie iſt nur das Mittel, um die allergewöhnlichſten Liebesgeſchichten und Intriguen einflechten zu können. Es iſt aber nicht die himmliſch beglückende allmächtige Liebe, welche edle Geiſter ergreift und zum ewigen Bunde vereinigt, ſondern jene Alltagsliebe gewöhnlicher Menſchen, die nichts weiter kennen als den Sinnenkitzel und von wahrer Geiſtesliebe gar keine Ahnung haben.

Höher wird der Flug im „Kreuzritter,“ hier tritt ein Stück Weltgeſchichte in erhabener Natur hervor. Religiöſe Ideen ſind es, die Hunderttauſende in den Orient treiben, nicht nur um ein Grab zu erobern,

ſondern hauptſächlich um das Chriſtenthum wieder in jenen Gegenden zu verbreiten, wo der göttliche Mann geboren iſt und gelehrt hat. Dies erhabene Sujet begeiſterte auch unſern Meyerbeer zu einer edlern erhabenen Muſik, trotzdem er ein Nachkomme jener Ahnen iſt, welche den Heiland der Welt an's Kreuz geſchlagen. In dieſer Oper, wie in ſeinen frühern Werken, bekundet ſich auch Meyerbeer's Talent und Neigung zu ernſter, erhabener Muſik, ebenſo die Gewandtheit in der Schilderung der Leidenſchaften, worin er ſpäter ſo Großes geleiſtet hat. Denn das Werden und Wachſen der Leidenſchaften von den leiſeſten Gefühlsregungen bis zu den heftigſten Stürmen der Wuth und Verzweiflung, welche ſich durch welterſchütternde Handlungen und Thaten entladen, hat wohl kein Componiſt unübertrefflicher dargeſtellt als Meyerbeer.

Doch hiervon ſpäter, jetzt erſt einen Blick auf das äußere Weltleben der Jünglingsjahre.

Zwölfter Abſchnitt.

Weltleben der Jünglingsjahre.

Nichts ſchöneres als ein freies Künſtlerleben! Es bietet der Freuden und Genüſſe unzählige dar, ſowohl in der Kunſt, als im geſelligen Leben. Man denke ſich einen Kreis begabter, intelligenter Menſchen, Schriftſteller, Componiſten, Sänger und Sängerinnen, welche beim Gläschen über Kunſt und Wiſſenſchaft diſcutiren und ſich die oft wechſelvollen Erlebniſſe ihres Erdenwandels erzählen, dabei muſikaliſche und declamatoriſche Vorträge einweben. Kann es wohl ein ſchöneres Wechſelleben geben, als dergleichen Unterhaltungen geiſtvoller Menſchen! Das waren vorzugsweiſe Meyerbeer's Erdenfreuden. In ſolchen Kreiſen fühlte er ſich heimiſch, behaglich; da athmete er auf und vergaß alle proſaiſchen Widerwärtigkeiten. Heiter und vergnügt ſprach er ſich über Alles aus, wovon geredet ward; aber ſtets anſtändig, fein, höflich, niemals verletzend. Und wenn die Rede auf ſeine erbittertſten Feinde kam, die ihn und ſeine Werke auf die ſchmachvollſte, gemeinſte Art und Weiſe öffentlich be-

ſchimpften, ſelbſt da ſprach er ſich nachſichtsvoll aus und leitete das Geſpräch auf ein ander Thema.

Die Studienjahre bei Abt Vogler in Darmſtadt waren trotz der Strenge des Lehrers mit die ſchönſten Tage ſeines Lebens, wie er mir oft verſicherte. Unter fröhlichen Kunſtgenoſſen wurden heiter geſellige Stunden verlebt, ohne die Bitterkeiten zu koſten, welche ihm ſpäter zufielen, als er mit ſeinen Opern auftrat. Ich habe ſchon früher geſagt, daß ihn die Mißerfolge und hämiſchen Schmähungen der Journalartikel aus Deutſchland trieben und zu einem vieljährigen Aufenthalt in Italien bewogen. Dort verweilte er von 1816 bis 1823 ununterbrochen; ſtudirte italieniſche Kunſt, italieniſches Volksleben und brachte in mehreren Hauptſtädten ſeine Opern zur Aufführung, wie ich oben meldete. Die ſchönſten Freuden boten ihm dann die herrlichen Naturgenüſſe dieſes Landes. Stundenlang in den vortrefflichen Gärten unter Myrten, Orangen und prachtvollen Blumen zu ſitzen, deren wonneſüßen Düfte zu athmen und dem Geſang der Vögel zu lauſchen, das waren ſeine Hochgenüſſe, darüber konnte er die Welt vergeſſen und vor Allem Deutſchland, worin er ſo tief verletzt worden war.

Ohne Amt, frei und unabhängig in jeder Hinſicht, konnte er ſo ganz dem „dolce farniente“ nachleben; aber beim ſüßen „Nichtsthun“ raſtete ſein Geiſt nicht, ſondern ſann auf neue Ideen und bildete die Tongebilde ſeiner italieniſchen Opern. Als Künſtler ward er ſtets in die erſten Geſellſchaften eingeladen

und in den höchſten Kreiſen willkommen. Er beſuchte aber nur ſolche Cirkel, wo neben der Geburtsariſtokratie auch die Ariſtokratie des Geiſtes vertreten war und geiſtige Unterhaltungen das Hauptthema bildeten. Das waren ihm während ſeines ganzen Lebens ſtets die liebſten Geſellſchaften; freilich ſehr gemiſcht, für manche bornirte Menſchen, aber lauter geiſt- und kenntnißreiche Köpfe. Hier ſaß ein alter General, dort ein Oberfinanzrath mit der Partitur der letzten Beethoven'ſchen Quartette; da unterhielt ſich ein Prinz T. mit der ſchönen Sängerin S.; hier der Miniſter a. D. mit dem Muſikdirektor; ſeitwärts discutirte die Prinzeſſin N. mit dem Pianovirtuos L., und nicht weit entfernt der Banquier W. mit dem Schriftſteller R. Jetzt wurde muſicirt, dann wieder über Kunſt und Literatur discutirt. So bereiten dergleichen Cirkel die angenehmſte Erholung, das edelſte ſchönſte Vergnügen und fördern das geiſtige Leben und Streben der jungen und alten Künſtler, Schriftſteller und Gelehrten. Venedig, Mailand, Padua, Florenz und Turin waren ſeine Lieblingsſtädte, darin verweilte er längere Zeit, beſuchte aber nebenbei auch Rom, Neapel und andere merkwürdige Orte des ſchönen poeſiereichen Landes. In Rom ſtudirte und hörte er 1823 die alten Kirchenwerke und ſchrieb ſich eine große Zahl ſelbſt ab, welche er noch im hohen Alter als Reliquien bewahrte. So verlebte er faſt ſeine ganze Jünglingszeit in dem herrlichen Garten Europas, ſchwelgte in Kunſt und Poeſie, koſtete die Nectarfreuden der ſüßen

Naturgenüſſe und lebte ſich ganz in die Gefühle und Denkungsart, in das ganze Nationalleben des Volks, was natürlich den größten Einfluß auf ſeine Geiſtesthätigkeit haben mußte und ſich in den Werken aus jener Periode als italieniſcher Styl bekundet.

Obgleich das Weltleben unzählige Genüſſe und Zerſtreuungen darbot und er mit ſeinem reichlichen Taſchengelde alle Vergnügungen der vornehmen Welt mitmachen konnte, ſo that er es dennoch nicht, ſondern lebte nur ganz für ſeine Kunſt. Wie fleißig er in Italien geweſen, beweiſen ſeine zahlreichen Opern, die er dort geſchrieben, wovon alljährlich eine, mitunter zwei neue zur Aufführung kamen. Nur jene geſelligen mit Kunſt und Poeſie durchwebten Vergnügungen hatten für ihn Intereſſe, dieſe zu erhöhen, componirte er Feſtmuſiken und ſonſtige leichte Amuſements, gelegentlich wohl auch einige Tänze.

In dem Leben der Künſtler und Dichter ſpielt oft die Liebe eine große Rolle und übt nicht ſelten mächtigen Einfluß auf deren Schöpferthätigkeit. Liebe! Dieſe begeiſternde Himmelsmacht hat ſchon unzählige Heldenthaten in der Weltgeſchichte und die größten Werke im Geiſte der Denker, Dichter und Künſtler erzeugt. Glücklich iſt Derjenige zu preiſen, dem ihre himmliſch beglückende Seligkeit zu Theil wird, ohne ihren unſagbar bittern Schmerzenskelch koſten zu müſſen!

Wem er ein ſolches Gut beſchieden,
Der freue ſich und ſei getroſt,
Ihm ward ein wunderbarer Frieden,
Wie wild des Lebens Brandung toſt.
Mag alles Leiden auf ihn ſchlagen:
Sie lehrt ihn nimmermehr verzagen,
Sie iſt ihm Hort und ſichrer Thurm;
Sie bleibt im Labyrinth der Schmerzen,
Die Fackelträgerin dem Herzen,
Bleibt Lenz im Winter, Ruh' im Sturm.

Doch brach ſchon manch' ein ſtarkes Herz,
Da man ſein Lieben ihm entriß,
Und manches duldend wandte ſich,
Und ward voll Haß und Finſterniß.

So geht es gar oft im Leben der Künſtler und Schriftſteller! Vermöge ihrer Stellung und Geiſtesfähigkeiten kommen ſie mit Damen der höchſten Ariſtokratie in Berührung; dieſe fühlen ſich mächtiger zu ihnen hingezogen, als zu manchen langweiligen Cavalieren ihres Standes. Es wird geleſen, geſpielt, geſungen: „O ſüße Himmelsluft, bebt durch die trunkne Bruſt, bin ich bei Dir, lächelſt Du mir.“

So entſpinnt ſich ein zartes Liebesverhältniß und gewährt ein Paradies auf Erden, eine wahre Himmelsſeligkeit! — Da pocht das Schickſal an die Pforte der glücklich Liebenden. — Ein mächtiges Familienglied legt ſein Veto ein — und die ſüße Himmelsluft verwandelt ſich in unſagbares Elend. Es werden mehr Thränen geweint, als Sterne am Himmel ſtehn. Der Trennungsſchmerz will die Bruſt zerreißen, — es iſt, als ob dem Menſchen die belebende Seele geraubt, ſein

höchſtes Geiſtesleben zerſtört ſei. Das todtkranke Herz kann nie und nimmer geneſen von den bittern Qualen der unglücklichen Liebe.

Doch die Klagen des Schmerzes verwandeln ſich allmählig zu Tongebilden; in wehklagenden Melodien weint die kummervolle Seele ihre Thränen aus! Jeder Seufzer haucht einen Schmerzensaccord und die Verzweiflung ſtrömt in Diſſonanzen dahin, wie die wildklagenden Stürme des Oceans.

Das iſt die Muſik der unglücklich Liebenden. Brauche ich etwa die Componiſten und Dichter zu nennen, denen ein ſolch trauriges Schickſal zu Theil ward und die ihre thränenvollen Schmerzen zu Worten und Tönen geſtalteten?

Oh nein! Das Publikum kennt ſie hinreichend.

Meyerbeer gehörte nicht unter jene Unglücklichen. Er kam zwar auch mit Prinzeſſinnen in ziemlich nahe Beziehungen, aber der Religionsunterſchied ließ niemals den entfernteſten Gedanken einer ſolchen Verbindung aufkommen. Einen talentvollen, gebildeten Bürgerlichen kann eine Prinzeſſin wohl heirathen, ſowie auch der königliche Prinz das Glück der Ehe mit einer Sängerin oder Schauſpielerin theilt. Das iſt ſchon unzählige Mal vorgekommen. Aber einen Juden zu heirathen — ſei es auch der weltberühmteſte Componiſt oder Dichter — das geht nicht, iſt ganz unmöglich. Dieſe Unmöglichkeit ſchützte unſern Meyerbeer vor vergeblichen Hoffnungen und bittern Täuſchungen. Sie hielt auch die ſchönen Prinzeſſinnen ab,

ihn mit ſüßen Blicken der Liebe und roſigen Hoffnungen in wonnige Träume von Liebesluſt und Himmelsſeligkeit einzuwiegen. — In den Ruf zu kommen, mit einem Juden in einem zarten Verhältniß zu ſtehen, — das wäre für eine chriſtliche Prinzeſſin zu compromittirend geweſen. Es muß alſo ſchon der Schein vermieden werden.

Was aber einer Prinzeſſin nicht möglich, nämlich eine Mesalliance mit einem Juden zu ſchließen, das iſt allen andern weniger hochgeſtellten Töchtern Etwas erlaubt, wenigſtens nicht durch unüberwindliche Schranken verboten. So lächelte auch dem jungen reichen Tondichter überall das wonnige Glück der Liebe aus den feurig glühenden Augen der italieniſchen Schönheiten. Er war ein höchſt begehrenswerther Gegenſtand und wurde ſehr oft nicht nur mit feurigen Blicken, ſondern ſogar mit wirklichen Heirathsanträgen überraſcht.

Dies iſt erklärlich, wenn man bedenkt, daß der talentvolle Jüngling — reich an Geld und Kenntniſſen — eine ſchöne und edle Geſichtsbildung hatte. Ich lernte ihn erſt als „Sechziger" perſönlich kennen und mußte erſtaunen, ſein Antlitz noch ſo jugendlich friſch und ſchön geſtaltet zu finden. Man hätte ihn für einen „Vierziger" halten können. Seine Phyſiognomie und Geſtalt ward von einer Jugendlichkeit des Geiſtes beſeelt, daß er in ſeiner lebhaften Unterhaltung und in ſeinem ganzen Weſen einem vierzigjährigen Manne glich. Denkt man an ſein feines, in jeder Hinſicht

zartfühlendes Benehmen, an ſeine routinirte Weltbildung, die in den Cirkeln der Kaiſer, Könige und höchſten Diplomaten ebenbürtig war, ſo begreift man wohl, daß zahlreiche Damen ihn durch alle Reize der Schönheit zu feſſeln ſuchten. Den ſchwerſten Stand hatte er mit den Sängerinnen. Hierüber theilte er mir mehrere Facta mit, wovon ich folgendes ziemlich wortgetreu wiedergebe.

„Sie glauben gar nicht, Herr Doctor, von wie vielen kleinen Zufälligkeiten oft der mehr oder weniger günſtige Erfolg einer Oper abhängt. Ein Trommelſchläger, Choriſt, ja ein Statiſt kann zuweilen durch einen ſchlechten Streich die ganze Aufführung verderben und die Niederlage der Oper bewirken. Im höchſten Grade iſt dies durch die Soloſänger der Fall. Gefällt ihnen die Rolle nicht, haben ſie nicht hinreichend glänzende Bravourpaſſagen, um nach jeder Phraſe einen Applaus und am Schluſſe einen Beifallsſturm erringen zu können, ſo ſingen und ſpielen ſie ohne Begeiſterung, tragen ſogar ſchlecht vor, und — was das ſchlimmſte — wiegeln auch noch die andern Mitwirkenden zu gleichem Betragen auf. Als im Jahre 1818 meine Oper „Romilda e Constanza“ in Padua zur Aufführung vorbereitet wurde, hatte es ſich die Primadonna, der ich die Rolle einſtudirte, in den Kopf geſetzt, mich wo möglich noch vor der Aufführung zu heirathen, obgleich ich ihr keine Hoffnung durch mein Benehmen gemacht hatte. Da ich ihre deutlich kund gegebene Abſicht merkte, wurde ich etwas zu-

rückhaltender, hatte aber keine Ahnung, daß es böſe Folgen für die Oper haben würde, und um ſo weniger, da die Generalprobe ganz ausgezeichnet ausfiel und zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigte.

Der Abend kam heran; obgleich es einer der wärmſten Junitage geweſen und noch in der Nacht eine drückende Hitze herrſchte, eilte dennoch Paduas Publikum ins Theater, um die neue Oper des jungen Tedesco kennen zu lernen. Der Vorhang ging in die Höhe; aber o Schrecken! Die Sänger ſangen, als ob ſie bis zum Tode ermattet, als ob ſie krank wären. Das Unglück vollendeten jedoch die Poſaunisten, Trompeter, Pauker und Trommelſchläger. Jetzt hatte ſich ein Trompeter verpauſirt und ſtieß während einer Arie in ſein Inſtrument, daß einem Hören und Sehen verging; dann ſetzte wieder ein Poſauniſt zur unrechten Zeit ein, — es kamen die Hörner zu früh und bliesen einige Takte fort, ehe ſie ihre Fehler merkten, — nun ſchlugen Trommler und Pauker los, als ob Flintenſchüſſe fielen, und das Alles zur unrechten Zeit, zum unauslöſchlichen Gelächter des Publikums, das aber zuletzt des Spaßes müde ward und durch allerlei Fatalitäten ſein Mißfallen kund that.

Als ich mich beim Director und Perſonal hierüber beſchwerte, war die allgemeine einſtimmige Entſchuldigung: Die Schwüle, die drückende Hitze habe nicht zu athmen geſtattet.

Leider lief nun durch ſämmtliche italieniſche Zeitungen die Kunde von dem geringen Erfolg meiner Oper,

mit der hämiſchen Bemerkung: daß der Deutſche doch nicht über das „Ia“ der Muſik hinauskäme und die italieniſchen Tondichter ſtets die Priorität repräſentirten.

Daß die Sänger und Orcheſtermitglieder ſich gleichſam gegen mich verſchworen hatten, war mir gleich einleuchtend, nur das „Warum?“ konnte ich nicht ergründen, da ich doch mit faſt Allen cordial umging und viele mir ſehr freundſchaftlich zugethan ſchienen. Erſt ſpäter erfuhr ich von einigen Orcheſtermitgliedern, daß die Primadonna, welche das ganze Perſonal faſt unumſchränkt beherrſchte, dieſe allgemeine Mißſtimmung gegen mich erregt und mehreren ſogar mit Entlaſſung gedroht, wenn ſie nicht ſängen und bliesen, wie ſie angegeben habe.

Jetzt begriff ich, daß verſchmähte Liebe ſich gerächt hatte.

Um meine Oper wars geſchehn; ich konnte ſie zur Macnlatur legen, denn kein Director wagte es, ein Werk zur Aufführung zu bringen, das in einer andern Stadt mißfallen hatte.“ —

Jedoch hatte Meyerbeer ſpäter mit „Margarita d'Angiu“ und „Emma von Norburgh“ in Mailand und Turin günſtigere Succeße. Demzufolge ward er von der Mailänder Direction erſucht: „l'Esule di Granada“ zu componiren. 1822 brachte er dieſe Oper auch in Paris zur Aufführung. Im Jahre 1823 beſuchte er Berlin und componirte das „Brandenburger Thor“; wandte ſich aber bald wieder nach Italien, vollendete „Il Crociato“ in italieniſcher Sprache und

ließ diese beste seiner italienischen Opern im December 1824 in Venedig über die Bühne gehen.

Schon aus diesen Angaben ersehen wir, daß Meyerbeers ganze Zeit der Kunst gewidmet war; in ihr lebte und webte er; das Weltleben hatte nur in soweit Interesse für ihn, als es sich auf die Kunst bezog, d. h. er studirte das Menschenleben jener Länder in allen Regionen und lernte das Weltgetriebe kennen, um es in der Kunst zur Darstellung bringen zu können. Ganz gegen seine Natur und wider seinen Willen ward er in Conflicte aller Art gezogen. Da gabs Streitigkeiten mit Sängern, Kapellmeistern, Orchestermitgliedern und Directoren, nur nicht mit Recensenten, obgleich sie ihn oft recht giftig schmähten und herunter hunzten. Er hatte sich nämlich zum Grundsatz gemacht, auf Journalartikel oder sonstige Zeitungsnotizen niemals zu antworten. Hätte er das gethan, so wäre des Streites kein Ende gewesen. Auf all das Geschreibsel zu antworten, die vielen falschen Gerüchte zu widerlegen, hätte mehr Zeit in Anspruch genommen, als das Componiren von zehn Opern. Wer kann auch alle hämischen Angriffe beantworten! Das hätte ihm noch zahlreichere Streitigkeiten zugezogen, die haßte er tödtlich und ging ihnen stets sehr weit aus dem Wege. Trotzdem sollte er sogar einigemal in Duelle verwickelt werden, und weshalb? — wegen Liebeshändel.

Wie schon gesagt, war Meyerbeer ein Liebling der Damen, die sich stets bemühten, ihn durch alle Reize der Schönheit und Liebenswürdigkeit zu fesseln. Die

feurigen Italienerinnen ſchoſſen alle Liebespfeile auf ihn ab, um ſein Herz zu entzünden. So geſchah es auch in Mailand, wo er 1820 „Margarita d'Angiu" zur Aufführung brachte. Eine junge Dame der hohen Ariſtokratie ließ ihn öfters einladen, muſicirte und fuhr mit ihm ſpazieren, erwies ihm alle jene Aufmerkſamkeiten, die auf ein zartes Verhältniß ſchließen ließen. Die Eltern waren damit ganz einverſtanden und förderten die Annäherung. Meyerbeer, der nicht Luſt hatte, die Religion zu wechſeln, aus Liebe katholiſch zu werden, erwiederte alle jene Aufmerkſamkeiten mit weltmänniſcher Bildung und ſolchem Taktgefühl, daß die Familie weder verletzt, noch zur Hoffnung eines Heirathsprojects berechtigt wurde. Wahrſcheinlich glühte ſein Herz nicht in Liebe für jene Dame, ſonſt würde er wohl alle Rückſichten vergeſſen haben.

Dies ſchließe ich aus den Andeutungen, die er mir hierüber gab.

Eines ſchönen Morgens bekam er von einem Nobile die Herausforderung zum Piſtolenduell. Staunend frug er, warum? —

Er war ſich nicht bewußt, irgend eine Perſon beleidigt zu haben, am allerwenigſten jenen jungen Marquis, den er nur einigemal in Soiréen geſehen, aber nicht geſprochen hatte. Das Warum? ward ihm nicht beantwortet. Als er nun erklären ließ, daß er ſich nicht duelliren, wenigſtens nicht duelliren würde, ohne die Urſache der Herausforderung zu wiſſen, ward ihm angedeutet, daß er die Auflöſung eines Verhältniſſes

zwischen dem Marquis und jener Dame bewirkt und er dieselbe wahrscheinlich zu heirathen beabsichtige. Hierauf ließ Meyerbeer auf Ehrenwort erklären, daß weder das erste, noch das zweite der Fall sei. Jene Annäherung und Vertrautheit sei nur ein Freundschaftsverhältniß; zur gänzlichen Beruhigung des jungen Herrn werde er seine Abreise bald möglichst beschleunigen.

Auf diese Art entging er zweimal dem Duell der Eifersucht und Rache.

Gelegenheiten zu Liebesverhältnissen bieten sich dem geringsten Künstler unzählige dar, um so mehr einem Meyerbeer, welcher als schön, liebenswürdig und geistvoll alle Herzen gewann, mit denen er in Berührung kam. Zu wie weit er die Situation benutzt, darüber ewiges Schweigen. Ich glaube, er hat niemals Mißbrauch mit der Liebe getrieben. Ein edles Künstlerherz wirft sich nicht an jede Phryne; es sehnt sich nach Liebe und wird mit starken Banden gefesselt, wenn es die zweite Hälfte seiner Seele gefunden, eilt aber nicht von einem Gegenstande zum andern, um der Veränderung und Sinnenlust zu genügen. Wäre er mit Sultansgesinnung und Trieben begabt gewesen, er hätte sich einen Harem anlegen können. Seine edle Natur ließ ein solches Vuderleben nicht zu. Feind alles Gemeinen, lebte er mehr in der Ideenwelt, als in der prosaischen Alltäglichkeit. Die geistigen Genüsse unter geistreichen Menschen waren und blieben Zeit seines ganzen Lebens ihm die höchsten und bevorzugtesten, wie

hätte er von diesen edelsten Seelentrieben in den Schlamm der Gemeinheit sinken können! Das ist edeln Naturen unmöglich.

Ob er Liebesverhältnisse gehabt, sogenannte unglückliche Liebesverhältnisse, welche nicht zum Ziele führten, weiß ich nicht, möchte es bezweifeln, denn es liegen hierüber keine Documente vor. Ich meine die Geistesproducte, welche ein solches unglückliches Liebesverhältniß erzeugt haben würde. Alle Dichter und Componisten haben von jeher ihre Liebessehnsucht, Hoffnung und bittre Entsagung in Worten und Tönen ausgesprochen, sollte Meyerbeer eine Ausnahme gemacht haben?!

Unmöglich. Er würde ebenso die Gefühle seines Herzens in Tönen ausgesungen und tiefgefühlvolle Lieder unglücklicher Liebe componirt haben, wie Beethoven und tausend andere Componisten. Nichts süßeres giebt es für ein liebekrankes Herz, als die Thränen der Wehmuth, die Sehnsucht und Hoffnung, die Schmerzen der Trennung und Entsagung in Tongebilden auszusingen. Aus den Sehnsuchtsthränen der Componisten und Dichter erblühen die Lieder der Liebe. Alle Gefühle des tiefnagenden Grams und der heißesten Schmerzen, der verzehrenden Sehnsucht und bittersten Entsagung, der himmlischen Hoffnung, der süßbeglückenden Wonne und Paradiesseligkeit des errungenen Glücks, sowie der verzweiflungsvollen Todesschmerzen des ewigen Verlustes, alle diese Gefühle gestalten sich zur Poesie und manifestiren sich in zahlreichen Liedern

und Tonweisen, welche gleichsam die Geschichte der unglücklichen und glücklichen Liebesverhältnisse unserer Dichter und Componisten bilden.

Von Meyerbeer sind dergleichen Geschichtsdocumente nicht vorhanden. Mir hat er nichts davon erzählt, daß er in verzehrender Liebessehnsucht vergebens und hoffnungslos geschmachtet; also schließe ich, daß es bei ihm nicht der Fall war. Ein Genie, reich an Geld und Kenntnissen, schöne Gesichtsbildung, welche Dame hätte diesen Vorzügen widerstehen sollen? Vielleicht hat er manche tiefe Wunde verursacht; ob mit Absicht oder nicht, bleibe dahingestellt. Man denke an die Rache der Sängerin! Aber was kann man dafür, wenn man geliebt, heiß geliebt und begehrt wird!

Nur das ist unedel und gemein, wenn man absichtlich Hoffnungen erregt und sie nicht erfüllt.

Ich kann es dem großen Dichterheros Goethe nie und nimmer verzeihen, daß er Liebschaften anknüpfte und dann die ihn heißliebenden Mädchenherzen dem verzehrenden Gram und Kummer überließ. Mag man hunderttausend Entschuldigungen dafür aufsuchen und auffinden, um diese Charakterschwäche zu bemänteln, sie ist und bleibt die größte Schattenseite im Leben des Dichters. Es ist eine schlechte Moral und Gemeinheit; jene Gemeinheit, von der er sagt: „Die uns Alle bändigt," er hätte schreiben sollen: „Die mich bändigt."

Einer solchen Gemeinheit halte ich Meyerbeer nicht fähig. Er wird nicht zarte Mädchenherzen in sich verliebt gemacht, Hoffnungen genährt und sie nicht erfüllt

haben, wie er es leicht gekonnt haben würde, denn die Gelegenheiten boten ſich ihm tauſendfach dar; er wird aber auch nicht vergebens und hoffnungslos in den Banden unglücklicher Liebe geſchmachtet haben, wie der tief beklagenswerthe Beethoven und viele andere Componiſten und Dichter. Seine Liebe führte in den Eheſtand, denn er bevorzugte das ſüße wonnereiche Familienleben mit ſeinen Freuden und Leiden. Letztere fehlen auch in den glücklichſten Verhältniſſen nicht. Noch keinem Sterblichen ward ein ungetrübtes Erdenloos zu Theil, jedem werden einige Tropfen Wermuth in den Becher des Lebens geträufelt; glücklich iſt alſo nur derjenige zu nennen, dem nicht das ganze Leben zur Kette zahlreicher Leiden und Schickſalsſchläge wird. Meyerbeer trat weder zu früh, noch zu ſpät in den Eheſtand. Er war ein angehender Dreißiger, als er Hymens ſüße Bande knüpfte. Zuvor mußte er viel lernen und er ſtudirte eifrig, ſowohl Kunſt als Literatur. Hauptſächlich richtete er ſeine Aufmerkſamkeit auf die Werke ſeiner Zeitgenoſſen und deren Erfolge. Denn die ſogenannten Reſtaurationscomponiſten Roſſini, Bellini, Auber u. A. haben einen bedeutenden Einfluß auf Meyerbeers Geiſtesrichtung ausgeübt. Dies werde ich in einem beſondern Abſchnitt darlegen. —

Nachdem er 1824 und 25 in Venedig durch ſeinen „Kreuzritter“ italieniſche Lorbeeren in Fülle geerntet, holte ihn 1825 ſeine Mutter in die nordiſche Heimath. Hier mußte er den Tod ſeines Vaters erleben, welcher ihn tiefſchmerzlich berührte. Dann feierte er

1827 in Berlin seine Vermählung mit seiner Cousine. Leider hatte er im folgenden Jahre den Verlust seines kaum gebornen Kindes zu beklagen, was ihn in tiefe Melancholie versetzte und alle weltliche Musik zuwider machte. Nur in den heiligen Gesängen der alten Kirchenmusik fand er Trost für seine betrübte Seele. Nur die heiligen Harmonien eines Palestrina Scarlatti, Leo vermochten seinen harten Schmerz in sanfte Wehmuth aufzulösen und die Harmonien des Geistes wieder herzustellen. Im Jahre 1827 zog er mit seiner jungen Gattin in das lebenslustige Paris und nahm dort auch längere Zeit ständige Wohnung, die er auch bis zu seinem Tode beibehalten hat. Erst nach Friedrich Wilhelm's IV. Thronbesteigung, als er 1842 von diesem geistreichen Könige zum General-Musikdirector ernannt wurde, nahm er wieder Wohnung in Berlin, gab aber sein Pariser Domicil nicht auf, um bei seinem öfteren Aufenthalte an der Seine einen häuslichen Herd zu haben. In Frankreich genaß er vollständig von seiner Melancholie. Er studirte nun so eifrig französisches Nationalleben, französischen Esprit, wie er früher in Italien gethan und sich in den Character, in das Nationalleben der Italiener hineingelebt hatte. Alle französischen Opern, alte und neue, wurden studirt und käuflich erworben. Die lachende Weltlust in Paris, die sanguinische Lebenslust der heitern Franzosen brachten auch ein neues Lebenselement in Meyerbeers Character. Zum norddeutschen Ernst und Gemüthsleben und zur italienischen Sentimentali-

tät gesellte sich die lachende Weltlust, die sanguinische Lebenslust nebst den heitern neckenden Grazien des schönen Frankreichs. Dieses, in Meyerbeers Character aufgenommene neue Lebenselement manifestirte sich auch in seiner nächstfolgenden Oper, kam durch wonnevolle Tongebilde im Robert zur ästhetischen Erscheinung.

Paris war damals ein großer Sammelplatz vieler Geister in Kunst und Wissenschaft. Heimathlose Polen, vertriebene Deutsche und Italiener bildeten dort jene Cirkel geistvoller Menschen, wo Prinzen, Prinzessinnen, Grafen, Künstler aller Branchen nebst Schriftstellern ihre Ideen austauschten, sich durch Poesie und Musik zu neuem Leben begeisterten und in diesen Geistesgenüssen Trost für verfehlte Hoffnungen suchten. Adam Mickiewicz, Chateaubriand, Lamartine, Chopin, Sigismund Thalberg, später Franz Liszt, Heinrich Heine, — ja wer nennt die Namen alle, die sich dort einfanden und jenes schöne geistige Wechselleben bildeten, das so höchst anregend auf die Production neuer Ideen wirkt. In diesen Cirkeln lauter geistvoller Menschen aller Gesellschaftsklassen, vom polnischen Fürsten bis zum armen Künstler herab, hatte Meyerbeer so recht seine geistige Heimath. Da fand er — wie ich schon früher sagte — seine höchsten und schönsten Erdenfreuden, seine beglückendsten Erholungsstunden. Solche Freuden konnte er in Berlin nicht haben, ein solches geistiges Wechselleben war dort nicht möglich. Paris vereinigte nicht nur die größte Anzahl aller Geister in Kunst und Literatur, die dortige Aristokratie fand auch die höchste

Ehre darin, dergleichen Zirkel zu bilden und ſich an den geiſtigen Wechſelgenüſſen ſelbſt zu betheiligen. Es herrſchte dort nicht jener Ton, die Künſtler einzuladen, ihre Leiſtungen mit anzuhören, dann zu bezahlen und mit einem gnädigen Kopfnicken zu entlaſſen, wie es anderwärts geſchieht, — dort betheiligten ſich die hohen Herren und Damen ſelbſt mit an den Kunſtleiſtungen. Nach Chopins elegiſchen Nocturnos ertönte die ſchöne Stimme der Prinzeſſin Patocka; an den Diskurſen über Kunſt und Literatur betheiligten ſich die Fürſten, Generäle und Miniſter ſo eifrig wie der Literat von Fach. Dieſe geiſtigen Hochgenüſſe nebſt der enthuſiaſtiſchen Aufnahme des Robert und der Hugenotten, überhaupt die heiße Verehrung unſeres deutſchen Meiſters machten ihm den Pariſer Aufenthalt ſo höchſt angenehm, daß er ihn bis an ſein Lebensende bevorzugte.

Doch ehe ich weiter gehe, muß ich erſt den geiſtigen Einfluß der ſogenannten Reſtaurationscomponiſten auf Meyerbeer und deſſen Bildungsgang beſprechen und den Einfluß des höher potenzirten Zeitgeiſtes. Denn ſeine Geiſtesrichtung und Schöpferthätigkeit ward durch ſie auf eine andere Bahn geführt; nämlich, von der concertirenden Sängeroper zum muſikaliſchen Drama. So nur müſſen wir ſeine letzten großen dramatiſchen Opern benennen. Zuvor gebe ich erſt einige Notizen über ſein Familienleben in damaliger Zeit.

Wie ich oben ſagte, eilte ſeine liebende Mutter 1825 nach Italien, um den ruhmgekrönten Sohn wieder in die Heimath zu führen und ihm eine Gattin zu

geben. Er hatte zwar 1823 eine kurze Zeit in Berlin verweilt, aber die ernſten Mahnungen und Vorwürfe der Freunde über ſeine Abtrünnigkeit, ſo wie die alle Grenzen des Anſtandes überſchreitenden Schmähungen und Verläumdungen ſeiner Feinde, verbitterten ihm den Aufenthalt dermaßen, daß er, nach Vollendung der kleinen Operette „Das Brandenburger Thor", noch im ſelbigen Jahre wieder nach Italien ging und deſto eifriger an ſeiner heroiſchen Oper, „Der Kreuzritter", arbeitete, welche er für Venedig ſchrieb und im folgenden Jahre beendigte. Dieſes Werk erregte einen Enthuſiasmus, wie keins ſeiner frühern. Er ward von allen Klaſſen der Geſellſchaft mit Ehrenbezeigungen überhäuft und ſeine Reiſen durch die Hauptſtädte ſind ſo glänzende Triumphzüge, wie ſiegreiche Imperatoren ſich nicht zu erfreuen hatten. Selbſt ſeine Mutter ward mit Blumen und Lorberkränzen überſchüttet und in Gedichten als die glücklichſte der Mütter geprieſen, einen ſolchen hoch genialen Sohn geboren zu haben. Er folgte ihr 1825 in die Heimath und verlobte ſich dann mit ihrer Schweſtertochter, einem Fräulein Minna Moſſon. Jedoch der im Oktober dieſes Jahres erfolgte plötzliche Tod ſeines noch rüſtigen Vaters, welcher das 56. Jahr noch nicht erreicht hatte, war ſeinem zartfühlenden, liebevollen Herzen ein ſehr harter Schickſalsſchlag, den er nicht leicht verſchmerzen konnte. Zwar verſüßte und milderte die Liebe den herben Schmerz, aber ſo bald ging der Kummer nicht vorüber. — Seine Vermählung erfolgte 1827. Leider wurden auch die erſten

beglückenden Jahre des Ehestandes sehr schmerzlich getrübt, den es starben ihm zwei Kinder, ein Sohn und eine Tochter.

So hatte der Tod diesem Schooßkinde des Glücks Wunden geschlagen, die er sobald nicht wieder verschmerzen konnte und an die er noch im hohen Alter mit Wehmuth dachte. Die Trauer und Melancholie umflorte seinen Geist so tief, daß er lange Zeit nichts Weltliches zu produciren vermochte, wie ich schon oben bemerkte. Als er mir diese Thatsachen erzählte, bemerkte er unter Anderem:

„Ich fand den einzigen Trost im Componiren geistlicher Lieder und im Studium der alten Kirchenwerke, welche allein meinen tiefen Gram zu lindern vermochten. Aus Opern schreiben dachte ich nicht mehr." —

Bisher hatte Meyerbeer den Schmerz nur durch die Poesie kennen gelernt, jetzt ward er selbst davon heimgesucht, durchlebte ihn also. Und auch dieses Factum muß als ein wesentlicher Entwickelungsmoment seines Bildungsganges bezeichnet werden. Denn nur was man selbst durchlebt und gelitten hat, vermag man treu und wahr in Worten und Tönen zu schildern, welche Geist und Herz ergreifen und zum Mitgefühl bewegen. — Seine Gemahlin gebar ihm noch drei Töchter, welche sich noch des Lebens freuen und glücklich verheirathet sind. —

Kehren wir nun zur Kunst zurück und werfen wir einen Blick auf die Operncomponisten der sogenannten Restaurationsperiode.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Oper während der Restaurationsperiode in Deutschland, Italien und Frankreich.

Es wächst der Mensch mit seiner Zeit. Sein Geist reift im Verein mit andern Geistern zu jener höhern Vollendung, welche nur durch das sich gegenseitig fördernde geistige Wechselleben erreicht werden kann. Das ist in Kunst und Wissenschaft eine naturgemäße Erscheinung. Die Mehrzahl der productiven Geister, ja fast alle epochemachenden Dichter, Componisten, Maler und Bildhauer geben verschiedene Entwicklungsphasen durch. Dies ist mit Evidenz bei Goethe, Schiller u. A. bewiesen, ebenso an den Werken großer Tondichter, wie Beethoven ꝛc. Ich selbst habe in zahlreichen Abhandlungen dergleichen Charakteristiken gegeben und mir in dieser Schrift zur Hauptaufgabe gestellt: Die verschiedenen Bildungsphasen Meyerbeer's an seinen Werken, seinem Leben und durch seine „Studien im Kunst- und Weltleben" nachzuweisen und bestimmt zu kennzeichnen.

Denn die gewöhnlichen faden Redensarten, Meyer-

beer habe erſt deutſch componirt, damit kein Glück gemacht, dann die Italiener und Franzoſen nachgeahmt, er ſei ein Effektiker, Effekthaſcher, und wie alle die trivialen Floskeln lauten, welche man in Zeitungen und muſikaliſchen Schriften lieſt, haben heutzutage keinen Einfluß mehr auf des Mannes Größe, welche die Welt anerkannt, ſondern zeugen nur von der Geiſtesarmuth derjenigen, welche ſie als Kunſturtheil auszuſprechen wagen. Werke, die unter allen civiliſirten Völkern der Erde über die Bühne gehen, deren Melodien auf allen möglichen Inſtrumenten, in allen Häuſern und Straßen ertönen, müſſen doch wohl geiſtigen Gehalt haben und das Herz ergreifen, ſonſt wäre ein ſolcher Erfolg unmöglich. Gerade das, was man Meyerbeer zum Vorwurf macht, er habe viel tauſend Freibillets verſchenkt, um ein Beifall gebendes Publikum zu erlangen, das beweiſt eben — für den Nichtkenner, denn der Kunſtverſtändige bedarf keines andern Beweiſes als die „Hugenotten“ und den „Robert“ — daß diejenigen Opern, welche noch heute in allen fünf Welttheilen gegeben werden, zu den höhern Werken gehören, denen ein Ehrenplatz geſichert iſt.

Die Opern der vorigen Periode ſind ſpurlos verſchwunden, „trotz des erkauften Beifalls,“ wie der Leumund ſagt, während ſich „Robert“, die „Hugenotten“, der „Prophet“ noch heute auf dem Repertoir erhalten, geliebt und bewundert werden, obgleich Niemand mehr ein Freibillet zum Beifallgeben verſchenkt. Ein Werk ohne geiſtigen Gehalt vermag ſich nicht viele

Jahre auf der Bühne zu erhalten, selbſt wenn man hunderttauſende von Freibillets verſchenkte. Darüber iſt man einig und bedarf es keines Redens mehr. Jetzt will ich zeigen, wie die Oper während der Reſtaurationsperiode von 1816 bis 1830 in Deutſchland, Italien und Frankreich allmählich vervollkommnet und zur gegenwärtigen Geſtalt gebracht wurde; wobei Meyerbeer ſich ſeiner Natur gemäß lernend verhielt und die gemachten Studien und Erfahrungen ſpäter verwerthete. Denn als die beſſern Roſſini'ſchen, Auber'ſchen und Weber'ſchen Opern über die Bühne gingen, mußte ſich auch Meyerbeer höhere Ziele ſtecken, wenn er nicht ganz und gar hinter ſeinen Zeitgenoſſen zurückbleiben wollte. Die Erſcheinung des „Othello", „Tell", der „Stumme", mußten ihn veranlaſſen, höhere dramatiſche Zwecke zu verfolgen, wäre er nicht von ſelbſt auf den Gedanken gekommen. Es iſt alſo auch von ihm, wie von allen großen Geiſtern zu ſagen, daß er auf den Schultern ſeiner Vorgänger ſteht und auf deren Werken gipfelt.

Blicken wir nun auf ſeine Zeitgenoſſen, welche mit um die Palme der Unſterblichkeit rangen und höhern Idealen nachſtrebten, ſo iſt es in Deutſchland vorzugsweiſe ſein Studiengenoſſe C. M. v. Weber. Er gab durch ſeinen „Freiſchütz" und „Oberon" den glänzendſten Beweis, daß man nebſt italieniſcher Melodienſchönheit deutſche Gedankentiefe und dramatiſche Wahrheit zu verbinden vermöge; ja, daß dieſe Vereinigung das erſte Haupterforderniß einer guten Oper

iſt. Südliche Melodiengluth, deutſches Gemüthsleben, Reichthum an Harmonien und höchſt wirkungsvollen, charakteriſtiſchen Modulationen, das ſind die hohen Vorzüge der Weberſchen Opern, welche aber ſtets als Mittel den höhern dramatiſchen Zwecken dienen, ſo daß das ganze Menſchenleben mit allen ſeinen Gedanken und Gefühlen durch ſie manifeſtirt wird. Der „Freiſchütz" gibt uns deutſches Volksleben in wahrhaft klaſſiſcher Vollendung. Das romantiſche Jägerleben, ein ländliches Vogelſchießen, den Aberglauben mit allen Geiſtern des Böſen im Gefolge, wie unübertrefflich naturwahr ſind dieſe Situationen gezeichnet! Die Charaktere ſind zwar nicht durchgehends ſo plaſtiſch gruppirt, nicht ſo originell gekennzeichnet wie in Mozart's Opern, es ſind mehr die Gemüthsſtimmungen im Allgemeinen geſchildert; doch treten die Individualitäten der handelnden Perſonen hervor, wenn auch zuweilen nur in Schattenumriſſen. Im Vergleich zu vielen andern Opern iſt die Weber'ſche Charakteriſtik noch am beſten und naturwahrſten. Die Arien und Duette ſind nicht geſchrieben, um die Sängervirtuoſität zu zeigen, obgleich auch ihr noch Conceſſionen eingeräumt werden, ſondern der dramatiſchen Wahrheit wegen. Es kommen Coloraturen und andere Concertpaſſagen vor, wie das bei Mozart und andern Operncomponiſten der Fall iſt; jedoch ſind ſie nicht ſo vorherrſchend, um die dramatiſche Situation zu beeinträchtigen. Dann beſteht ſein Hauptverdienſt in der Bereicherung des Seelenlebens, das durch ſeine Muſik zur Darſtel-

lung gekommen ist. Das heitere, etwas ausgelassene deutsche Bauernleben beim Vogelschießen, die Romantik des Aberglaubens, die wilde Jagd, alle diese Situationen waren noch nicht durch Tongebilde geschildert und sind erst durch den „Freischütz" höchst charakteristisch dargestellt worden. Ebenso ist das Leben der Elfenwelt erst durch „Oberon" musikalisch zur Erscheinung gekommen.

Nächst Weber muß man Spohr als den verdienstvollsten Operncomponisten jener Zeit bezeichnen, welcher durch „Faust" und „Jessonda" die Oper ebenfalls zum handelnden Drama gestaltete und eine Vertiefung und Bereicherung des Seelenlebens durch Tongebilde zur Darstellung brachte. Dieser größte Elegiker aller Zeiten schildert vorzugsweise die elegischen Geistesstimmungen durch ein vertiefteres und überreiches Gefühlsleben, wie noch kein Tondichter vor ihm und nach ihm vermocht hat. Da ist jeder Ton eine Thräne und jeder Accord ein Seufzer aus gebrochenem Herzen. Und selbst sein Lächeln ist nur ein kummervolles Lächeln unter Thränen der Wehmuth. Wir wandeln unter Cypressen und Trauerweiden und denken weinend an das verlorene Erdenglück. — Ein unaussprechlicher elegischer Zauber durchweht die ganze Oper „Jessonda." Ach! das ist jene ewige Sehnsucht, die uns die kranke Brust durchzieht; jene thränenvolle Sehnsucht nach schönen Regionen, nach himmlischen Gefilden, „wo die Blumen schöner blühn und die Her-

zen ſanfter ſchlagen", wo edlere Sitten und heilige Gefühle der Liebe die Geiſter zum edlern und ſchönern Leben harmoniſch vereinigen. Elegie und Pathos, Heroismus der Leidenſchaften, ſind im „Fauſt" und „Jeſſonda" muſikaliſch zur Erſcheinung gekommen, wie noch in keiner früheren Oper. Auch ſeine anderen Bühnenwerke: „Der Zweikampf," „Zemire," zeichnen ſich darin aus. Dieſe Bereicherung des Seelenlebens, dieſe Darſtellung zahlreicher Gefühlsſituationen, welche bis dahin noch nicht durch Tongebilde geſchildert worden waren, iſt das höchſte Verdienſt der beiden deutſchen Tondichter. Hierauf legt man zu wenig Werth; man ſpricht nur immer von neuen Orcheſtereffecten, neuen Melodien und Harmonien, von dramatiſcher Charakteriſtik ꝛc., bedenkt aber nicht, daß ja die Darſtellung neuer Seelenſtimmungen, bisher noch nicht geſchilderter Gefühlsregungen auch neue Melodien, neue Harmonien und noch nicht gekannte Orcheſtereffecte im Geiſte des Tondichters erzeugen und zur Erſcheinung bringen müſſen. Der Geiſt — der Geiſtesgehalt iſt es, welcher neue Mittel, neue Formen erzeugt, um zur naturgemäßen Erſcheinung zu kommen. Neue, bisher noch nicht dargeſtellte Gefühlsſituationen müſſen ganz naturgemäß neue Ausdrucksweiſen erzeugen, alſo neue Melodien, Harmonien und neue Orcheſtereffecte hervorbringen. Ich erinnere in dieſer Hinſicht an die Wolfsſchluchtſcene. Welche charakteriſtiſche Wirkungen werden z. B. durch Anwendung der Clarinetten in den tiefen Oktaven erzeugt! Und wie treffend hat Weber

den Zauber, das luſtige Leben der Elfen durch höchſt charakteriſtiſche Orcheſtereffecte dargeſtellt!

Da erſcheinen Tongebilde, welche an ſich betrachtet und auf dem Clavier geſpielt, keinen ausgezeichneten Werth haben, nicht beſonders ergreifend wirken; aber von den Inſtrumenten vorgetragen, für die ſie geſchrieben, höchſt effectreich und charakteriſtiſch ſind.

Ich lege alſo in der Entwickelungsgeſchichte der Oper den höchſten Werth auf die Bereicherung und Vertiefung, auf die größere Verinnerlichung des Seelenlebens, wie es durch Weber's und Spohr's Werke zur höchſt charakteriſtiſchen, dramatiſchen Darſtellung gekommen iſt; wodurch ganz natürgemäß auch neue Melodien, ungekannte Modulationen und noch nicht dageweſene Orcheſtereffecte erzeugt werden mußten.

Das iſt der Fortſchritt und die weſentliche Vervollkommnung der Oper in Deutſchland während der Reſtaurationsperiode.

In Italien war es hauptſächlich Roſſini, den Heinrich Heine ſpottend den Reſtaurationscomponiſten nennt, welcher aber in der Entwickelung der Oper ſeine Verdienſte hat, die wir nicht durch Worte zu ſchmälern verſuchen dürfen. — Nach den blutigen, menſchenmordenden und welterſchütternden Kriegen des eroberungsſüchtigen Corſen hatte Europa das Verlangen, ſich auszuruhen und an weltlichen Freuden zu ergötzen. Die Menſchheit vergaß die unermeßlichen Blutſtröme und großen Leichenhügel, welche ſich durch

ganz Europa zogen. Man wurde wieder heiter, vergnügt und ſang: „Freut euch des Lebens ꝛc.“

Ja, man freute ſich wieder des Lebens, beſuchte Concert und Theater und ergötzte ſich an den perlenden Coloraturen der Sänger und Sängerinnen. Die Menſchheit wollte ſich von den furchtbaren Drangſalen und unzähligen Leiden des Krieges erholen, wollte wieder fröhlich ſein und vergnügte ſich demzufolge an heitern, gefälligen Melodien. Große geiſtige Tiefe, mächtigen Ideengehalt verlangte man nicht, am allerwenigſten in der Muſik. Man war des Ringens und Kämpfens endlich müde geworden und wollte nun heiter und vergnügt das Leben genießen. Deshalb vergaß man ſogar einige Zeit in Deutſchland den großen Beethoven mit ſeinen gigantiſchen Symphonien, in denen ſich die Geiſteskämpfe und Zeitenſtürme der Menſchheit austoben, und — ergötzte ſich an Roſſini'ſchen Melodien und lachenden Coloraturen. Ja, Roſſini war der Componiſt, welcher zur rechten Zeit erſchien und der müdegewordnen Menſchheit ſolch' liebliche Melodien vortrillern ließ, daß ſie alle blutigen Schreckensſcenen in Lethes Strom verſenkte und mit neuer Lebensluſt wieder zu athmen begann. „Nach ſo viel Leiden folgen Himmelsfreuden,“ ſang Roſſini im „Tancred.“ Was man auch über dieſes Componiſten Fehler und Leichtfertigkeit ſagen mag, ſo viel ſteht unwiderleglich feſt, daß er in der Bildung und Entwickelung der Melodik wahrhaft Epoche gemacht hat.

Deute man dieſen Ausſpruch nicht dahin, als ſei

die Melodik der frühern Meiſter mangelhaft geweſen. Das will ich keineswegs damit ſagen, aber Roſſini ſchüttete eine ſolche Fülle leichter, gewandter, fließender, gefälliger und ſchöner Melodien aus, wie außer Mozart, kein Componiſt vor ihm. Und in der Coloraturbildung, d. h. in der Bildung der Paſſagen zu ſchönen Geſangsmelodien möchte ich ihm ſogar die Priorität über viele Deutſche zuerkennen.

Zeter und Mordio! welcher Verrath an deutſcher Kunſt!! werden zelotiſche Deutſchthümler ausrufen, die nur alles Deutſche ſchön finden. Daß faſt alle deutſchen Opern in dramatiſcher Hinſicht viel höher ſtehen als die Roſſini'ſchen, erkenne ich ſelbſt an. Ja, daß eine ſolch' treffliche, wahrhaft naturgemäße Charakterzeichnung und unübertreffliche Schilderung der Gefühlsſituationen, wie ſie z. B. Mozart geſchaffen hat, ſelbſt in den beſten Opern des Italieners nicht zu finden iſt, geſtehe ich ebenfalls ein und möchte es tauſendfach beweiſen, wenn es überhaupt noch eines Beweiſes bedürfte. Aber was ich eben ſagte, in der Bildung der Coloraturen und Paſſagen zu ſchönen wohllautenden Geſangsmelodien, hat der „Schwan von Peſaro" einen Vorzug vor vielen Deutſchen.

Die Paſſagen, Coloraturen und ſonſtigen Concertphraſen der frühern Componiſten waren eben nicht viel mehr als Läufer, Triller, Gänge in den verſchiedenen Tonleitern mit Intervallenſprüngen untermiſcht. Mitunter, aber ſelten, repräſentirten dieſe concertiren-

den Paſſagen eine ſchöne Melodie. Man verlangte das gar nicht. Die Coloraturen ſollten nur dazu dienen, die Virtuoſität der Sänger zu zeigen, um Beifall zu erlangen. Selbſt die Paſſagen der Königin in der „Zauberflöte" ſind nichts weiter, als langweilige Gänge, Tonleiterpaſſagen, „Staccatozeigen" auf einem Tone. Dabei wird die höchſt mögliche weibliche Stimmregion berührt, um den großen Umfang der Stimme zu zeigen. Mozart beging die Schwäche, nicht der Kunſt, nicht der dramatiſchen Oper zu Liebe dieſe Gurgeleien zu ſchreiben, ſondern aus Gefälligkeit für eine Schwägerin. An anderen Stellen repräſentiren ſeine Coloraturen nicht nur ſchöne Melodien, ſondern dienen auch als Ausdrucksmittel der dramatiſchen Wahrheit. Jedoch ſind ſie zuweilen nichts weiter, als concertirende Tonleiterfiguren.

Ich will nun nicht ſagen, daß Roſſini's Coloraturpaſſagen ſtets nur der dramatiſchen Wahrheit dienten und Ausdrucksmittel des dramatiſchen Zwecks wären, dies iſt nur äußerſt ſelten der Fall, aber ſie haben den großen Vorzug, gefällige, kunſtvolle und ſchöne Melodien zu repräſentiren. Faſt alle ſeine Paſſagen, die ſchwierigſten Coloraturen mit allen möglichen Trillern ſind zugleich ſchöne Melodien. Und dies iſt ein hochbeachtungswürdiger Vorzug. Zwar kommen auch in ſeinen Opern langweilige Tonleiterfiguren vor, aber die Mehrzahl iſt doch ſchön melodiſch gebildet. Ueberhaupt ſprudelt die ganze Roſſini'ſche Melodik ſo natürlich fließend dahin, daß man niemals etwas Ge-

machtes, Reflektirtes wahrnimmt. Niemals bemerkt man die Einwirkung der kalten Reflexion, alle Tongeſtalten perlen ſo rollend und glatt aus der Kehle und aus den Inſtrumenten, wie die Geſänge der Vögel. Er bekundet überall eine ſolch' außerordentlich große Gewandtheit in der Melodienbildung, daß ich ihn „den Virtuoſen der Melodik" nennen möchte.

Aber traurig! traurig!! Dieſe herrlichſten, ſchönſten, reizendſten Melodien werden ſtets nur mit den allereinfachſten, oft trivialſten Begleitungsformen ausgeſtattet. Die Begleitungsſtimmen haben in der Regel nichts weiter als die gewöhnlichſten Viertel-, Achtel- und Sechzehntelbewegungen in der einfachſten, rhythmiſchen Geſtalt vorzutragen. Selten erheben ſie ſich zu nur einiger Bedeutung, noch ſeltener wird ein ergänzender Nebengedanke durch ſie ausgeführt.

So geiſtesarm wie die Begleitung, iſt auch die ganze Harmonieſirung. Da wird mehrere Seiten hindurch nur mit 3 Accorden, Tonika, Ober- und Unterdominante gewechſelt. Dann modulirt er wieder in die Parallelmolltonart und wieder zurück nach Dur. Am häufigſten wendet er die effectmachende Sprungmodulation an, Terzen auf oder abwärts, von Fdur nach Asdur oder Desdur u. ſ. w., Gdur, Edur, Hdur und wieder Gdur, das ſind ſeine Lieblingsmodulationen.

In ſeinen beſſern Opern, „Tancred", „Barbier", „Othello", „Belagerung von Corinth", „Wilhelm Tell," trifft man auch mehrere herrliche, ja vortreffliche Si-

tuationen, welche mit echter dramatiſcher Wahrheit und kunſtvoller Schönheit dargeſtellt ſind. Daher ſagt man auch von Roſſini, er habe in „Wilhelm Tell" gezeigt, daß er auch deutſch zu ſchreiben verſtehe, d. h. daß er auch eine werthvolle dramatiſche Oper zu ſchaffen vermöge.

„Viel Schönes, aber auch viel langweiliges Zeug!" rief Spohr aus während einer Probe der „Belagerung von Corinth."

So iſt es. Das Genie blitzt immer durch, aber die Geſchwindſchreiberei, die Uebereilung der Arbeit verdirbt alles Geniale und es kömmt die Liederlichkeit zum Vorſchein. Jene Liederlichkeit, welche ſich nicht die Mühe und Zeit nimmt, ein Kunſtwerk durchdenkend auszuarbeiten, ſondern Alles in größter Eile hinklekſt, was ihr in den Sinn kömmt. Staunen muß man, wenn man vernimmt, daß Roſſini Opern in 4 Wochen geſchrieben hat; in einer Zeit, die man zum Partiturabſchreiben braucht, componirte er die ganze Oper! Von Sinnen und Denken kann dabei nicht die Rede geweſen ſein, am allerwenigſten von Abwägen und Wählen der Gedanken zu den verſchiedenen Textſituationen. Die erſte beſte Melodie wurde hingeſchrieben, ob ſie zu den Worten paßte oder nicht, machte ihm keinen Scrupel. Doch läßt ſich nicht läugnen, daß er durch ſeine Vorzüge ebenfalls weſentlich zur Vervollkommnung der Oper mit beigetragen hat.

Neben Roſſini erſchien der ſanfte Bellini, welcher in den zwanziger Jahren durch den „Piraten", „die

Unbekannte", „Romeo und Julia" Epoche machte. Die „Somnambule", „Norma" und die „Puritaner" erſchienen in den dreißiger Jahren. Roſſini, mehr univerſeller Natur, ſang ſowohl die Leiden als Freuden der Menſchenherzen aus; jedoch iſt die heitere Seite des Lebens vorherrſchender in ſeinen Werken. Die Freude iſt ſein eigentliches Lebenselement, die thränenreichen Trauerſcenen erſcheinen nur vorübergehend, gleich dunkeln Wolken und verſchwinden vor dem roſigen Sonnenſchein der unbeſiegbaren Lebensluſt.

Bellini dagegen iſt der Elegiker Italiens, der Petrarca in Tönen. Er ſtarb auch an unglücklicher Liebe. Sein tiefes, gefühlvolles, ſanftes Herz vermochte den unſagbaren heißen Trennungsſchmerz unglücklicher Liebe nicht zu ertragen, ſo ſank er in der Blüthe der Jugend ins kalte Grab. Erdenleid und Erdenſchmerz, roſige Hoffnung und bittre Entſagung, himmliſch beglückende Liebe edler treuliebender Herzen, ach! und dann jene Qualen und thränenreichen Leiden um den Verluſt des höchſten Erdenglücks — Alles das hat uns der elegiſche Sänger durch wehmuthsvolle Tongebilde dargeſtellt, bis auch er dem nagenden Grame unterlag und in das unbekannte Land zog, wo keine Schmerzensthränen mehr geweint werden und ewiger Friede der kummervollen Seele zu Theil wird. Gleich „Romeo und Julia" brach ſein Leben in der Blüthe, hinterließ aber liebliche Früchte, denn ſeine Liebe und ſeine Hoffnungen, ſowie ſeine kummervollen Schmerzensthränen der Entſagung hat er zu Tonge-

gebilden der Oper geſtaltet, welche noch heute ſympathiſch die Herzen ergreifen und Thränen der Wehmuth erzeugen.

Die Bahn (ſchreibt ein Biograph), in welche Roſſini die Oper in Italien gelenkt, wurde von Bellini im Großen und Ganzen ebenfalls betreten. Doch machte er ſich nicht zum ſklaviſchen Nachbeter ſeines Vorbildes, ſondern wußte ſich immer eine gewiſſe Eigenthümlichkeit zu bewahren und die von Roſſini gegebene Form mit einem ſelbſtändigen Inhalt auszufüllen. Der Gehalt ſeiner Compoſitionen iſt zwar nicht von ſo überſprudelnder Genialität und reicher Mannichfaltigkeit wie bei Roſſini, aber er feſſelt oft durch eine bezaubernde Weichheit und Innigkeit, während er freilich auch wieder in übergroße Sentimentalität und Weichlichkeit verläuft. Dieſer letztere Umſtand, verbunden mit zu großer Einförmigkeit der rhythmiſchen Bildungen, hindert Bellini an einer ſcharfen dramatiſchen Charakteriſirung und der reichen Entfaltung eines bewegten Seelenlebens. Wo es gilt, Energie zu entfalten oder Leidenſchaften gegeneinander in Contraſt zu ſetzen, da verſagen ihm gar bald die Kräfte, und er bringt es nur zu Anläufen.

In der „Norma" erſcheint mehr dramatiſche Lebendigkeit und Wahrheit, ebenſo in den „Puritanern", wo auch eine ſorgſame Inſtrumentirung und formvollendetere Muſikſtücke vorkommen. Es war der letzte Aufflug ſeines Geiſtes, denn bald darauf ſank er in die Gruft.

Donizetti, welcher 1818 mit seinen Erstlingsopern hervortrat, muß ebenfalls zu den Componisten jener Periode gezählt werden. Bis 1831 hatte er 28 Opern geschaffen, seine bessern Werke componirte er in den dreißiger und vierziger Jahren. Er gehört ohnstreitig zu den fruchtbarsten Tondichtern; die Zahl seiner Opern beläuft sich auf 68, welche er binnen 26 Jahren geschaffen hat. Außerdem componirte er noch Cantaten, Kirchenwerke und viele kleinere Musikstücke, Arien, Lieder, Duette ꝛc. Er ist zwar nicht der größte Componist, aber der größte Geschwindschreiber. Schönheit und Reichthum der Melodik, dramatische Charakteristik und Lebendigkeit, effectvolle Instrumentation sind seinen bessern Opern zu eigen. Die Mehrzahl ist aber mit einer Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit geschrieben, wodurch die schönsten Melodien zur Bedeutungslosigkeit herabsinken, weil die Ausarbeitung, Instrumentation und Harmonisirung zu liederlich sind. „Lucia di Lammermoor", „Lucrezia Borgia", „La favorite", „Liebestrank", „Regimentstochter" und „Belisar" gehören zu seinen besten Werken, welche sich noch viele Jahrzehnte auf der Bühne erhalten werden. Hinsichtlich des Styls steht er gleichsam in der Mitte zwischen Rossini und Bellini. Dieses Dreigestirn ist es, welches in Italien die Oper an Form und Inhalt erweiterte und durch schöne Melodik bereicherte.

Blicken wir nach Frankreich. Dort hatte der Italiener Cherubini italienische Melodik, französische Keckheit und deutsche Gedankentiefe in seinen Opern ver-

einigt. Boieldieu repräſentirt mehr den franzöſiſchen Charakter. Beide Componiſten gehören eigentlich dem Schluß des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts an, doch ragen ſie auch in die Reſtaurationsperiode. Boieldieu hat ſeine drei beſten Werke: „Calif“, „Rothkäppchen“ und die „weiße Dame“ in den Jahren 1801 bis 1835 geſchrieben. Der eigentliche Reſtaurationscomponiſt, welcher vorzugsweiſe den franzöſiſchen „Esprit“ repräſentirt, iſt Auber. In ſeinen Opern hat das franzöſiſche Nationalleben Tongeſtalt angenommen. Er trat 1813 mit einer komiſchen Oper — „Le sejour militaire“ — in die Oeffentlichkeit, erlangte aber keinen Beifall; ebenſowenig mit der komiſchen Oper „Le testament et les billets doux“, welche er 1819 aufführen ließ. Das ſchreckte den Muthigen nicht. Im folgenden Jahre brachte er wieder eine auf die Bühne, „La bergère chatelaine“, welche ſehr gefiel und ihn zu neuer Thätigkeit anſpornte. 1821 ließ er „Emma ou la promesse imprudente“ aufführen und hatte daſſelbe Glück. 1822 trat er mit Scribe in Verbindung, der ihm dann lauter gut angelegte Libretti ſchrieb, ſo daß er jedes Jahr eine neue Oper in die Welt ſchickte und ſtets glänzende Erfolge erlangte. 1822 erſchien „Leicester“, 1823 „La neige“; von da an verging kein Jahr, ohne daß er nicht eine Oper auf die Bühne brachte. Sein größtes wahrhaft dramatiſches Werk „La muette de Portici“ erſchien 1828 und elektriſirte die ganze Menſchheit, ſo daß die Oper noch heute in allen fünf

Welttheilen mit den glänzendsten Erfolgen über die Bühne geht. Dieses vortreffliche Werk und die komische Oper **Fra Diavolo**, welche 1830 zur Aufführung kam, werden noch lange Zeit als Lieblingsstücke genossen und bewundert werden.

Auber entfaltet seine Meisterschaft und seine größten Vorzüge hauptsächlich auf dem Gebiet der komischen Oper. Darin bringt er das ganze heitere, neckende, ausgelassene, lustige und komische Nationalleben der Franzosen zur wahrhaft klassischen Darstellung, wie noch kein französischer Tondichter vor ihm und nach ihm vermocht hat. Höchst pikant erfundene lebensvolle Melodien, sprudelnde Sinnenlust; bewegliche Rhythmik, effectvolle, glänzende und sehr oft dramatisch angemessene Colorirung durch die Instrumentation, treffende Characterisirung der Situationen und Individuen, feiner scenischer Takt, das sind seine großen Vorzüge und Haupteigenschaften. Das Heroische und Tragische scheint weniger sein Element zu sein. Doch hat er uns an der „Stummen von Portici" ein Werk dieser Art geschaffen, das unter die besten Meisterwerke gerechnet werden muß. Glühende Begeisterung, feurige Leidenschaft, dramatisch wahre Charakteristik, wundervolle, tiefergreifende Melodik nebst effectvoller und angemessener Harmonisirung und charakteristische Instrumentation, das sind die hohen Vorzüge, wodurch das Werk nicht nur in der Kunst-, sondern auch in der Weltgeschichte wahrhaft Epoche machte.

In der Kunstgeschichte war die „Stumme" in so-

fern von epochemachender Bedeutung, daß ſie als erſte große heroiſch-tragiſche Oper erſchien, wodurch dieſe Kunſtgattung Bürgerrecht erlangte, weil ſie durch ein wahrhaft bedeutendes Werk repräſentirt wurde. Denn die frühern Opern dieſer Art hatten nicht die meiſterhafte Vollendung und verſchwanden nach einigen Aufführungen. Erſt nach der „Stumme" und „Tell" konnte ein Robert und die Hugenotten geſchaffen werden. Die Bahn der großen Oper war nun glücklich gefunden, worauf weiter gebaut werden konnte. Auber hat in die 40 Opern geſchrieben, von denen die Mehrzahl mit Beifall aufgenommen wurde. Außer den oben genannten componirte er noch: Le maçon 1825, La fiancée 1829, Le serment 1832, Gustave 1833, Lestocq 1834, Le cheval de bronze 1835, Le domino noir 1837, Les diamants de la couronne 1841, La sirène 1844, Haydée 1847, Le lac des fées 1839, La part du diable 1843, Marco Spada 1852, Jeane Bell 1855, La fiancée du roi de Garbe kam 1864 zur Aufführung. Dies ſind ſeine bekannteſten, welche ins Italieniſche, Deutſche, Engliſche und in noch viele andere Sprachen überſetzt und in allen Ländern beliebt wurden. Seine neueſte: „Ein Glückstag", ward auch beifällig aufgenommen. Ueberblicken wir nun dieſe Geiſtesthätigkeit auf dem Gebiet der Oper in den drei Culturländern, ſo ergiebt ſich zuerſt als Hauptreſultat:

Jede Nation manifeſtirte und prägte ihr eigenthümliches Nationalleben in Tongebilden aus, vorzugs-

weiſe in der Oper, wodurch, wie ich ſchon oben darlegte, jene drei Stylarten erzeugt wurden, welche gleichſam die Phyſiognomie des Nationalcharakters repräſentiren. Und in dieſer Hinſicht konnte ich mit Recht ſagen: **le style c'est la nation.** Freilich kommen in den Werken der Tondichter jener drei Völker auch die allgemeinen Gefühle der geſammten Menſchheit zur Darſtellung, es pulſirt in ihnen das Geiſtesleben in der Totalität, wie es in allen Erdenkindern lebt und ſich durch Poeſie und Muſik kund thut. Aber das eigenthümlich Nationale, ich möchte ſagen das „excluſiv Nationale", was nur jeder Nation eigenthümlich angehört, den andern Völkern nicht, oder nur im geringen Grade eigen iſt, dieſes particulariſtiſche Nationalleben hat ſich hauptſächlich in der Muſik der drei Culturvölker als italieniſcher, franzöſiſcher und deutſcher Styl manifeſtirt.

Es geht hierbei ganz ſo wie mit dem Charakter der Individuen. Jeder Menſch unterſcheidet ſich durch eigenthümliche Charakterzüge von Anderen, dies iſt ſelbſt unter Eltern und Kindern der Fall. Ja es können ſogar zwei Geſchwiſter einen und denſelben Grundcharakter haben, nämlich Sanguiniker, Phlegmatiker oder Melancholiker ſein, unterſcheiden ſich aber dennoch durch viele beſondere eigenthümliche Characterzüge von einander. Das allgemein Menſchliche iſt Allen zu eigen, aber die Scala der Gefühlsregion und die Temperamentsverſchiedenheit iſt ſo unermeßlich reich und groß, daß eine wahre Unendlichkeit in der Variation des See-

lenlebens ſtattfindet. Man kann wohl apodictiſch behaupten, daß auf der ganzen Erde nicht zwei Menſchen ſich an Geiſt und Charakter ganz und gar gleich ſind, ſo unermeßlich reich und mannigfaltig manifeſtirt ſich das Seelenleben. Aber ſo wie Familien einen gewiſſen Grundtypus einer Charaktermanifeſtation repräſentiren, ſo auch die Nationen der Erde, hauptſächlich die Culturvölker. Und dieſe ihnen eigenthümlich angehörenden Temperaments und Charakterzüge ſprechen ſie in ihren Kunſtgebilden aus, manifeſtiren ſie vorzugsweiſe durch Poeſie und Muſik und bilden hierdurch eigenthümliche Ausdrucksweiſen, welche ich als verſchiedene Stylarten oben gekennzeichnet habe.

Die ſogenannte Reſtaurationsperiode hat unter anderm vorzugsweiſe das Verdienſt, die eigenthümlichen Nationalcharakterzüge in der Muſik der drei Culturvölker zum prägnanten Ausdruck gebracht zu haben. Zwar exiſtirte ſchon früher eine Charakterverſchiedenheit zwiſchen deutſcher und italieniſcher Muſik, die franzöſiſche war aber mehr italieniſch gefärbt; jedoch wurde dieſe Charakterverſchiedenheit in jener Periode beſtimmter, nationaler und eigenthümlicher, als z. B. im 18. Jahrhundert. Die Franzoſen haben hauptſächlich erſt durch Auber ihren wahren Nationalcomponiſten erlangt, der den echt franzöſiſchen Charakter durch ſeine Werke zur naturgemäßen Darſtellung gebracht hat. Dies iſt das eine Verdienſt der Reſtaurationszeit.

Das andere beſteht in der Bereicherung des Seelenlebens, d. h. in der Darſtellung neuer, in der Mu-

ſik noch nicht geſchilderter Gefühlsſituationen, welche naturgemäß auch neue Ausdrucksweiſen, neue Melodien, Harmonien und Inſtrumentirungsmittel erzeugten, wodurch die Oper ebenfalls vervollkommnet wurde.

Das dritte Hauptverdienſt beſteht in der Vervollkommnung und freiern Behandlung der muſikaliſchen Formaliſtik. Und dies war die größte Nothwendigkeit, ſollte die Oper ſich zum muſikaliſchen Drama geſtalten

Der Geiſtesgehalt ſoll ſich die ihm adäquate Form verzeugen, die vorhandenen Formen umgeſtalten und neue bilden. In der Muſik hieß es aber: der Inhalt muß ſich in die Formen fügen, dieſe dürfen nicht verletzt werden. Das war die Periode des muſikaliſchen Formalismus, welcher die Oper und Inſtrumentalmuſik lange Zeit beherrſcht hat.

Aber wie waren jene Formen der Arie, Chöre ꝛc. entſtanden? — Wer hatte dieſe beſtimmten Geſtalten als ewige Kunſtgeſetze aufgeſtellt? —

Das lehrt die Geſchichte der Muſik. Nachdem die Tondichter Jahrhunderte in der Irre herumgefahren, die verſchiedenartigſten Tongebilde erzeugt und ſich in den mannigfaltigſten Sätzen, Gängen und Perioden herum gewandt hatten, mußten ſie endlich zu beſtimmten Geſtalten kommen und den Inhalt zu fixen Formen kryſtalliſiren. Daß man aber dieſe Formgeſtalten als ewige, nicht zu verletzende Kunſtgeſetze aufſtellte, war Unſinn. Form, ſogar eine ſehr klare und beſtimmte Form muß jedes Muſikſtück haben. Formloſe

Muſik, d. h. ein ewiges Umherirren aus einer Tonart in die andere, immerwährendes Moduliren und gangartiges Umherſtreifen iſt unäſthetiſch, unverſtändlich und gewährt keinen Genuß, wird ſogar langweilig. Daraus folgt aber nicht, daß jede Arie, jedes Duett, Terzett und jeder Chor gerade dieſelbe Form haben muß, wie ſie Gluck und Mozart geſchrieben! Es braucht nicht jede Arie erſt als Einleitung ein Recitativ, dann zwei Hauptthemata mit beſtimmten Wiederholungen zu haben. Ja, es iſt überhaupt nicht nöthig, daß alle Muſikſtücke in die beſtimmten Arien-, Duett- und Chorformen gegoſſen werden, wie ſie beide genannten Meiſter componirt haben. Dies war die große Schattenſeite der nachfolgenden Tondichter und das Haupthinderniß der dramatiſchen Wahrheit und wirklichen dramatiſchen Oper. Und hierin verharren auch die ſogenannten Reſtaurationscomponiſten und bringen ebenfalls in ihren Opern die früheren, von Gluck und Mozart weiter ausgebildeten Formen.

Nur in einer Hinſicht ſchritten ſie darüber hinaus. Sie verbannten den Dialog aus der großen Oper, geſtalteten die Scenen größer und lehrten überhaupt die Muſik ſprechen; d. h. ſie cultivirten jenes Parlando, wo der Sänger gleichſam ſingend ſpricht, in gefälligen Tongeſtalten und beweglichen Rhythmen ſpricht und Erlebniſſe klar verſtändlich erzählt, ſich ſogar ſtreitet und zankt. Man denke an das berühmte, wahrhaft claſſiſche Zankduett im „Maurer und Schloſſer“ von Auber.

Dergleichen erzählende, ſprechende und diskutirende

Situationen geben die frühern Operncomponiſten gewöhnlich in der Recitativform.

Die Arien, Duette, Chöre ꝛc. eines Roſſini, Auber u. A. ſind zwar in denſelben Formen gehalten, wie ſie im vorigen Jahrhundert üblich waren. Doch thaten ſie einen Schritt vorwärts in der Bildung jener dramatiſchen Scenen, wo Chorſätze, Arien und Duettſtücke je nach der Situation, mit einander wechſeln, wie z. B. gleich die erſte Scene in der Stumme. Der Chor preiſt das aus „Hymens beglückendem Bande“ fließende Glück, aber nur in wenigen Takten; hierauf ſpricht Alphonſo zuerſt ſeine Gewiſſensbiſſe aus und fällt dann in ein wirklich tiefergreifendes Klagelied über ſeinen Treubruch gegen Fenella. Der Chor ſtimmt wieder ſeinen vorigen „glückpreiſenden Geſang“ an, Alphonſo kann aber nicht heiter werden und fühlt ſeine Gewiſſensbiſſe um ſo mehr, denn die rauſchenden Freuden, der Jubel der Menge umnachtet ſeine Seele und zerreißt ihm das Herz. —

In den frühern Opern war jede Arie, jedes Duett Terzett und jeder Chor ein für ſich beſtehendes Muſikſtück, ohne nähern Zuſammenhang; eine Ueberleitung fand nicht ſtatt. Alſo, wie ich ſchon oben ſagte, ein Stückchen geſungen, eine Weile geſprochen, wieder geſungen und abermals geſprochen. Wie ſollte dabei dramatiſche Einheit erzielt werden können? Die Situationen, welche Mozart in ſeinen Arien, Duetten und Chören dargeſtellt, ſind größtentheils unübertrefflich hinſichtlich der dramatiſchen Wahrheit, nur fehlt ihnen das

einigende Band, es exiſtirt kein Zuſammenhang unter den Muſikſtücken, folglich werden auch die Situationen und Handlungen nicht miteinander verknüpft ſondern, nur loſe aneinander gereiht. Die Componiſten der Reſtaurationszeit machten nun den Fortſchritt, daß ſie mehrere Handlungen und Situationen mit einander muſikaliſch verbanden und dadurch jene großen Scenen ſchufen, wo Arien, Chöre, Recitative, Duette etc. abwechſelnd erſcheinen, je nachdem es die Situation des Textes erfordert; jedoch ſind alle dieſe Muſikformen eng miteinander verbunden, bilden nur ein Ganzes; der Chor moduliert in die Arie, die Arie ins Duett, Terzett und dieſes wieder in den Chor u. ſ. w. Hierdurch wird die Oper erſt zum fortgehenden handelnden Drama. Jetzt vermögen auch die Dichter beſſere dramatiſche Texte zu ſchaffen als früher. Während ſie früher dieſelben ganz ſchablonenmäßig arbeiten und den herkömmlichen Muſikformen anpaſſen mußten, können ſie dagegen jetzt viel freier nach ihrer Intention dichten. — Wie verhielt ſich nun Meyerbeer während dieſer Geiſtesthätigkeit ſeiner Zeitgenoſſen?

Nur lernend!

Von 1813 bis 1824, wo er den Crociato und mit ihm die letzte „exclusiv italieniſche Oper" ſchrieb, producirte er fortwährend und erzeugte jene Anzahl Opern, die ich oben genannt und geſchildert habe. Dann pauſirte er mehrere Jahre, lernte, ſtudirte und beobachtete die Erfolge eines Weber, Roſſini, Donizetti und Bellini. In Frankreich ſtudirte er das Nationalleben

der Franzoſen, lebte ſich in ihre Gefühls- und Gedankenwelt und ſah Aubers glänzende Erfolge, welche dieſer mit ſeinen Opern und vorzugsweiſe mit der „Stumme“ erreichte. Nachdem alſo Spontinis Cortez und Veſtalin, Roſſini's Othello und Tell, Aubers Stumme und Weber's Freiſchütz, Oberon und Euryanthe erſchienen waren und das Publikum überall begeiſterten und zu ſtürmiſchem Beifall elektriſirten, konnte Meyerbeer nicht mehr ſo kleine italieniſche zweiactige Concertopern ſchreiben, ſondern mußte ſich ebenfalls größere Ziele ſtecken und höhere Zwecke verfolgen. Wie geſagt, er pauſirte im Componiren, ſtudirte aber deſto fleißiger. Das Nationalleben der Deutſchen, Italiener und Franzoſen hatte er in allen Gedankenbeziehungen und Gefühlsregionen nicht nur gründlich kennen gelernt, ſondern ſich auch hinein gelebt und ihre Freuden und Schmerzen mitempfunden. Sein Herz war weiter und reicher an Gefühlen und ſein Geiſt reicher an Ideen und ſomit cosmopolitiſcher geworden. Dieſe geiſtige Umwandlung mußte ganz naturgemäß den größten Einfluß auf ſein Productionsvermögen ausüben, ſeine ganze Schöpferthätigkeit in neue Bahnen treiben und ihr eine höhere Richtung geben.

In jene Zeit fiel auch ein in ſein Leben tiefeingreifendes Familienereigniß, nämlich ſeine Verheirathung. Er lernte der Liebe höchſte Luſt und Seligkeit kennen, genoß die paradieſiſchen Freuden des Eheſtandes, welche nur eine tiefgefühlvolle und treu liebende Gattin zu gewähren vermag. Leider ſind die Freuden der Erde

nur zu kurz, die Stunden der Glückseligkeit fließen schnell dahin und es folgt der bittre Wermuthskelch mit seinen unzählbaren Thränen und Seufzern. Noch keinem Sterblichen wurde ein ungetrübtes Erdenglück zu Theil, wie hätte Meyerbeer eine Ausnahme bilden sollen! Zwar geschützt vor den schwer drückenden Sorgen ums tägliche Brod, konnte er nicht nur seinen Studien ungestört nachleben, sondern auch wohnen und reisen wo und wohin er wollte; aber seine bevorzugte Stellung hinsichtlich der irdischen Glücksgüter schien hauptsächlich den Neid und Haß um so mehr zu entflammen und die schmähenden und verleumderischen Zungen und Federn in Bewegung zu setzen. Jedoch war dies nicht der einzige Wermuthstropfen, der seine Lebensfreuden verbitterte; es traf ihn noch ein anderes Weh, was ihn viel tiefschmerzlicher berührte als die rohen Schimpfereien gehässiger Kritiker und unverständiger Laien. Während der himmlisch süßen Glückseligkeit ehelicher Liebe griff der unerbittliche Tod mit eisiger Hand in das wonnevolle Familienglück und raubte das erstgeborne Kind. Dieser Todesfall schmetterte ihn sehr darnieder und lähmte sogar für einige Zeit seine Schöpferthätigkeit, wie ich schon oben bemerkte.

Noch im hohen Alter, wo doch alle Wunden des Herzens vernarben, erzählte er mir oft mit schmerzlicher Rührung: „daß ihn dieser Todesfall tief gebeugt und für lange Zeit zum Schaffen unfähig gemacht habe."

„Sie sind Garçon und haben solche Leiden noch nicht erlebt, werden es sich also nicht denken können,

wie mir durch den Tod meines geliebten Kindes zumuthe ward. Ich war ganz unfähig zu componiren, daher entstand eine große Pause in meiner Thätigkeit. Lesen, Studiren, Reisen und der Aufenthalt in Paris brachten Linderung und erneuerten die Lust und den Trieb zur Schöpferthätigkeit.“ —

So sprach Meyerbeer als Sechziger zu mir über dies betrübende Ereigniß. Auch der Tod seines Vaters 1825 hatte ihn schwer niedergebeugt. Aber sowie die Verwundung und Krankheit der Perlmuschel die kostbaren Perlen erzeugt, so erzeugen die Leiden und Thränen der Dichterherzen jene tiefergreifende Poesie und Musik, welche uns zu Thränen der Wehmuth bewegt und in dieselbe elegische Seelenstimmung versetzt.

So geschah es auch mit Meyerbeer. Er hatte gelebt, geliebt und gelitten; viele Freuden genossen und mancherlei Schmerzen gekostet, der Erde höchste Lust und größte Qual durchlebt und kennen gelernt. Demzufolge mußte sein Seelenleben reicher und tiefer an Gefühlen und Empfindungen werden, welche sodann lautbar wurden und sich zu wonnevollen Tongestalten bildeten, die noch heute Geist und Herz erfreuen und zu tiefem Mitgefühl bewegen.

Die Bereicherung seines Geistes an Kenntnissen und höhern Gesichtspunkten habe ich schon oben mehrmal erwähnt. So ausgerüstet mit neuen Ideen und tieferem Gefühlsleben, begann er 1829 seinen „Robert“ zu componiren, vollendete das Werk 1831 und brachte es

am 21. November desselben Jahres in der großen Oper zu Paris zur Aufführung. Den Beifallssturm zu beschreiben, den diese Oper erlangte, ist nicht möglich. Ueber ein halbes Jahr lang wurde sie fast täglich gegeben und füllte das Haus bis zum letzten Platz. Nach einigen Monaten ging sie über alle großen Bühnen Europas und binnen Jahresfrist hatte sie die Welt durchwandert. Solch ein Wunderwerk hatte man noch nie gesehen und nie gehört. Decoration, Costüme und Maschinerie haben allerdings großen Antheil an dieser Bezauberung des ganzen Publikums; wer aber der Musik nicht die größte Wirkung hierbei zuschreibt, der ist vom gehässigsten Vorurtheil erfüllt, welches sein Urtheil trübt und für die überreichen Schönheiten blind macht. Ja, man kann zuversichtlich behaupten, daß es nicht verblendete Urtheilskraft ist, welche schmäht, sondern Judenhaß; der Ingrimm und Haß gegen das aufkommende geistreiche Judenthum ist es, welcher diese tadelnden Kritiken dictirt. Die Tadler werden gewiß eben so tief von den Schönheiten des Werks ergriffen, wie Millionen Andere, sie gestehen es nur nicht ein, ihr Parteihaß läßt es nicht zu, die wahre Meinung auszusprechen.

Einer meiner Bekannten in einer kleinen Stadt, tüchtiger Musiker und Musikkenner, hatte Jahre hindurch fast alle tadelnden Recensionen über Meyerbeer's Opern gelesen, die bis dahin geschrieben waren und hierdurch einen solchen Haß gegen diesen Mann und dessen Musik gefaßt, daß er keinen Takt von ihm hö-

ren mochte; am allerwenigſten bequemte er ſich zum Studium einer Partitur oder eines Clavierauszugs. Mit ihm ruhig, vernünftig darüber zu reden, war ganz unmöglich, denn er erging ſich nur in Schimpfereien über dieſen „Nachahmer“ der Italiener und Franzoſen. Der Mann war auf gewöhnliche Art nicht zu curiren. Einſtmals befanden wir uns in Leipzig und machten eine Abendpromenade. Beim Theater angelangt, ſahen wir die zahlreichen Beſucher ſich eindrängen. Ich beredete meinen Freund zum Eintritt auf gerathewohl. Er wußte nicht was gegeben ward, und daher gelang es mir, denn die „Hugenotten“ ſtanden auf dem Repertoir. Als er im Hauſe auf den Zettel blickte, wurde er ärgerlich und wollte wieder zurück. Mein Tadel über ſein kindiſches Benehmen bewirkte ſein Bleiben. Er ſah, hörte, zeigte ſich anfangs verdrießlich, bald merkte ich jedoch, daß er ebenfalls wie andere Leute ergriffen und bewegt ward. Am Schluß der Vorſtellung erklärte er mir, daß er nun eine beſſere Meinung von Meyerbeer habe, von Effecthaſcherei könne er ihn aber nicht freiſprechen. Mein Freund ſtudirte jedoch von der Zeit an deſſen Partituren, hörte die Opern und wurde binnen Jahresfriſt ein ebenſo großer Verehrer wie er früher Gegner war. Dergleichen Bekehrungen ſind vielfach vorgekommen. Man denke an Rellſtab und andere zahlreiche Kritiker und Künſtler, welche die Macht der Töne von ihrem Judenhaß und Vorurtheil befreit hat. In denjenigen Köpfen aber, wo das Dogma der Claſſi-

cität den Geist absolut beherrscht, die also das goldn Zeitalter der Musik bis Mozart und Beethoven dati ren und alle Nachfolger für Eklektiker und Sünde erklären, da vermag kein süßer Tonzauber zu bekeh ren, denn diese orthodoxen Classiker sind von ihre falschen Kunstansicht durchaus nicht zu curiren. Lasse wir sie auf ihren Glauben selig werden, wir wolle uns indessen an Meyerbeer's Musik erfreuen und z neuer Lebensthätigkeit begeistern.

Andere Kritiker, z. B. gewisse Tagesrecensente besprechen die Oper eines Bellini, Donizetti, Verdi z ziemlich nachsichtsvoll; erscheint aber ein Meyerbeer'sch Werk auf der Bühne, so reden sie wie über die ve worfenen Thaten eines Verdammten! Auch ich zeige de Mannes Schwächen, muß aber auch dessen Vorzü rühmen.

In den vorigen Abschnitten habe ich die Wer der Knaben und Jünglingsjahre besprochen, die von seinem funfzehnten bis zum dreißigsten Jahre g schrieben; jetzt will ich zu den reifern Producten d Mannesjahre übergehen und seine wahrhaft große dramatischen Opern und den sich darin manifestire den Styl charakterisiren.

Die Zeit der Mannesjahre.

Vierzehnter Abſchnitt.

Dritte Periode.
Robert der Teufel, die Hugenotten, Struenſee, der Prophet.

Verſetzen wir uns ins frühe Mittelalter, in die Zeit der Ritter und Tournire, wo die chriſtliche Glaubensanſchauung mit Himmel und Hölle die Geiſter noch total beherrſchte und das Kloſterweſen ein Schauplatz der Frömmigkeit, aber auch der Laſter war. Was in der Poeſie erblühen ſoll, muß im Leben untergehen.

Ja, poetiſch war das Mittelalter, höchſt poeſievoll, jedoch fehlte auch die fauſtdicke Proſa nicht; ſogar eine grauenhafte, ſchaudervolle Proſa, wie ſie in unſerm humanen Zeitalter nicht mehr zu finden iſt. Dennoch bietet jenes Stück Weltgeſchichte eine unermeßliche Zahl poetiſcher Sujets für alle Kunſtgattungen. Selbſt das, was damals Proſa war, nämlich: ſehr gemeine Niederträchtigkeiten des Lebens, erſcheint uns jetzt in einem andern Lichte, im verklärten Lichte der Phantaſie und geſtaltet ſich im Geiſte des Dichters zur Poeſie.

Unzählige Romane und Dramen haben ihre Stoffe aus der Rüſtkammer des Ritterthums gewählt, weni-

ger noch die Oper; obgleich gerade für sie dieses Feld am gewinnreichsten ist. Das heutige Drama soll mehr in das Zeitalter der Realität, womöglich in die Gegenwart, oder wenigstens in die nicht zu lange hinter uns liegende Vergangenheit greifen, unsre Ideenwelt, unser gegenwärtiges Ringen und Kämpfen um Freiheit und Recht, unsre Culturbestrebungen zur Verbesserung und Veredlung der Menschheit, überhaupt unser ganzes geistiges Leben der Neuzeit zur Darstellung bringen. Dieses Gebiet ist zwar nicht ganz von der Oper ausgeschlossen, sondern ihr ebenfalls angehörig und mit Erfolg bearbeitet worden; jedoch bietet das Ritterthum und Klosterwesen zahlreichere und effectvollere Opernsujets dar; nur muß man nicht immer in das gar zu altersgraue, uns zu fern liegende Sagengebiet greifen und daraus Stoffe wählen, welche unsrer ganzen Denkungsart zuwider und dem weniger gebildeten Volke unbekannt sind. Scribe hat mit seinem „Robert" einen glücklichen Griff gethan, das Ritter- und Klosterwesen zwar nicht mit seinen Tugenden, sondern mit seinen Lastern, das leichtsinnige Ritter- und Nonnenleben aber überhaupt sehr gut dargestellt. Beiläufig gesagt: Scribe hat den Text zu Robert nicht allein, sondern im Verein mit Delavigne geschrieben.

Die ganze Idee ist nicht so absurd, wie manche Schriftsteller glauben. Daß eine adelsstolze Dame viele Freier durch Coquetterie anzieht, dann abweist und zuletzt in die Hände des Bösen fällt, passirt noch heutzutage nicht nur in der Aristokratie, sondern in

allen Lebenssphären. Prosaisch nach unsern jetzigen Verhältnissen ausgedrückt, heißt es: gar manche Schöne, welche zahlreiche Heirathscanditaten angelockt und dann abgewiesen, fiel endlich in die Hände eines Wüstlings oder Bösewichts. Es ist dies eine ganz gerechte Strafe für jene Damen, welche liebeglühende Jünglinge fesseln, ihnen goldne Hoffnungen machen und — einen Korb geben. Edle Männerherzen haben sie verwundet und fallen dann in die Umarmung eines Taugenichts. So die schöne Bertha, der alle Freier zu schlecht und noch manche andre Schöne heutigen Tages. Daß die Sprößlinge solcher Ehen Leichtfüße, Taugenichtse werden, ist ebenfalls eine tägliche Erfahrung; kein Wunder, wenn Robert ein solcher Ausbund wird, daß man ihn den Namen des bösen Prinzips beilegt. Er, der alle Mädchen verführt und der Schrecken der Umgegend ist, wird jedoch durch edle Frauenliebe und durch die heiligen Gesänge der christlichen Religion aus den Händen des Satans befreit, gerettet und wieder in den Schoß der seligmachenden Kirche geführt. Eine herrliche und wahrhaft poetische Idee!

Die heiligen Gesänge der Kindheit, als er noch mit der Mutter betete, o! wie ergreifen und bewegen sie Roberts Herz, das im Sündenleben verhärtet, allen Mahnungen der Religion und Mutterliebe unzugänglich war. Diese heiligen Gesänge der Kindheit rufen wieder alle edlen Seelenregungen der Jugend wach, ziehen ihn aus dem Pfuhl des Lasters, führen ihn auf

die Tugendbahn und somit in den Himmel der ewigen Liebe und Seligkeit.

Daß den Sündern, folglich auch den schönen Sünderinnen, nicht eher die ewige Ruhe zu Theil wird, bis sie ihre Schuld gebüßt und gesühnt, daß sie also um die schauerliche Mitternachtsstunde wandern müssen, und die Unverbesserlichen auch in der Schattenwelt ihr voriges Sündenleben fortsetzen, wie die Nonnen im „Robert", ist ja eine christliche Idee, welche bis in die Neuzeit herrschte und sogar noch heute, wenn auch nur von einem kleinen Publikum, geglaubt wird. Ist diese Idee der christlichen Glaubensanschauung des Mittelalters nicht ebenfalls höchst poetisch?!

Poetisch und zugleich philosophisch. Weshalb soll also der Operndichter dieselbe nicht verwenden, da sie doch ein höchst wirkungsvolles Motiv repräsentirt? Ich wüßte keinen Grund der Verneinung, denn mit dem abthunsollenden Worte „absurd" wird nichts verneint und nichts bewiesen. Das kann Jeder sagen, ist aber kein begründetes Urtheil. Ich finde also die Idee des nächtlichen Nonnentanzes nicht verwerflich, nicht „absurd", wie manche Kritiker, welche weiter gar nichts auf der Bühne sehen wollen, als die hausbackne Alltagsprosa des gewöhnlichen Lebens. Jedoch ist diese Scene ganz gegen Meyerbeer's Willen eingewebt, der sich lange dagegen sträubte, wie Berron berichtet.

Und wie hat Scribe die Charaktere gezeichnet? Meines Erachtens ganz gut. Die Mäkelei scheint mehr aus Haß gegen das fremde, französische Produkt

entſtanden zu ſein. Achten und ſchätzen wir deutſche Poeſie und Kunſt hoch, ſehr hoch! nur laſſen wir uns nicht aus Fremdenhaß zur Geringſchätzung der Produkte anderer Völker bewegen. Das bringt uns keinen Gewinn, ſondern ſchändet unſre Ehre. Jede Nation ſei der andern gerecht in der Beurtheilung ihrer Geiſtesthaten. Ja, die Culturgeſchichte lehrt uns, und ich habe es ebenfalls ſchon vielfach bewieſen, daß diejenigen Völker, welche Kunſt und Wiſſenſchaft aller andern Nationen, alſo die Geiſtesprodukte aller Zeitalter ſtudirten und ſich geiſtig aſſimilirten, die größten und mächtigſten Fortſchritte in der Geiſtescultur machten, ſomit auf die Schultern ihrer Vorgänger traten und zu geiſtigen Flügelmännern der neuen Zeit wurden. So einſt die alten Griechen, welche die Cultur des Orients in ſich aufnahmen und geiſtig neu geſtalteten, und in heutiger Zeit vorzugsweiſe die Deutſchen, nächſt ihnen die Franzoſen, Italiener und Engländer; denn dieſe vier Culturträger der Gegenwart haben die ganze Geiſtescultur der Vergangenheit geiſtig aſſimilirt und hierdurch eine höhere Geiſtesſtufe, ein neues und höher ſtehendes Culturleben erzeugt. Jede neue, höhere Culturperiode wurzelt in der vorigen, iſt gleichſam nur Blüthe und Frucht der frühern Geiſtesarbeit. Dieß iſt eine ſchon längſt erwieſene, heute nicht mehr zu beſtreitende Wahrheit. Ebenſo, daß diejenigen Völker, welche ſich wie die Chineſen und Japaneſen von anderen abſcheiden, förmlich abſchließen, in ihrer Geiſtescultur wenig Fortſchritte

machen, ja ſogar ſtehen bleiben. Denn die ſich durch eine Mauer abſchließenden Chineſen verharren heute noch auf demſelben Standpunkte, den ſie vor zwei Jahrtauſenden einnahmen. Alſo nochmals geſagt, ſchmähen wir die Geiſtesprodukte andrer Völker nicht, ſtudiren und genießen wir ſie; ihre Vorzüge und Schönheiten werden uns erfreuen, und ihre Schwächen belehren, wie wir es beſſer machen müſſen, um vollkommnere Werke zu erzeugen. Sie werden uns nicht nur belehren, ſondern auch neuen Stoff bringen, neue Ideen in unſerm Geiſte hervorrufen. Denn das Studium der Geiſteswerke aller Völker hat eben die Folge, daß es uns nicht nur mit Kenntniſſen und Ideen bereichert, ſondern zugleich den Geiſt zur Erzeugung neuer Ideen ſollicitirt. Dies iſt nicht nur in Wiſſenſchaft und Poeſie, ſondern auch in der Muſik eine ganz naturgemäße Erſcheinung und pſychologiſche Nothwendigkeit. Hören wir ſchöne ergreifende Melodien, ſo werden wir innerlich erregt und zur Melodienbildung animirt. Gedanken erzeugen und rufen neue Gedanken hervor. Schätzen wir alſo das Gute und Schöne, woher es kommen mag, ob von den Franzoſen oder Italienern; ihre Werke werden uns ganz ſicherlich zur Schöpferthätigkeit anregen, denn eine gedankenerzeugende Kraft wohnt ſogar im geringſten Kunſtprodukte.

Der Text zu „Robert“ iſt, als romantiſches Sujet betrachtet, höchſt vortrefflich und muß zu den wirkungsvollſten Operntexten gezählt werden. Charakterzeichnung und Diction ſind meiſterhaft, letztere ganz

beſonders gut und leicht zur Compoſition geeignet. Das Buch entſpricht ganz den oben aufgeſtellten Anforderungen eines guten Operntextes. Robert, ein Sanguiniker, lebt leichtſinnig zum Tag hinein, kennt kein größeres Glück, als Spiel und Wein und den Genuß der Schönen. Hierin ein zweiter Don Juan, ſtürzt er aus einem Genuß in den andern, verführt zahlreiche in der Blüte ſtehende Mädchen, verſpielt Hab und Gut, — aber Alles aus purem Leichtſinn und durch die gewaltige Macht der Verführung. Durch dieſes Sündenleben zwar ſehr verſtockt, iſt er doch nicht ganz verhärtet, ſondern noch edlern Seelenregungen zugänglich, demzufolge wird er durch die Liebe und heiligen Religionsgeſänge der Kindheit endlich aus Satans Händen gerettet.

Iſabella, eine ſtolze Prinzeſſin, fühlt zwar der Liebe Macht, kann aber entſagen, wenn nöthig; doch das Glück iſt günſtig und befriedigt ihren Herzenswunſch. Als Gegenſatz ſteht Alice, das einfache fromme Landmädchen da, welche ihre heilige Aufgabe, Robert zu retten, ihn mit der Mutter Willen bekannt zu machen, zu erfüllen ſtrebt und ſich ſelbſt vor dem Teufel nicht fürchtet, denn ſie vertraut dem Schutz des Himmels, an welchem die Macht des Böſen ſcheitert. Und wie treffend iſt Freund Bertram gekennzeichnet! So recht halb Menſch, halb Teufel, glaubt er in der Hölle glücklich zu werden, wenn er den Sohn mit hinunter nehmen kann. Um ihn für ſich zu retten, ihn der Hölle zuführen zu können, muß er ihn an

Leib und Seele verderben, gänzlich ruiniren. Doch die Macht des Guten besiegt die Künste der Hölle; Religion und Liebe führen Robert wieder auf die Bahn der Tugend. Die Musik, die religiösen Gesänge der Kindheit erweichen das verstockte Herz und — der Himmel hat gesiegt. Ist das nicht eine hohe und schöne poetische Idee! Dabei führt uns die Oper so recht in die Romantik, in den Aberglauben des Mittelalters und gibt uns ein treues naturwahres Charaktergemälde der Ritterzeit.

Und wie hat Meyerbeer diesen Text componirt? Das weiß die Welt. Doch ist es nöthig, einig Worte darüber zu sagen, um seine dritte Entwicklungsphase zu kennzeichnen. Denn mit „Robert" ist er aber mals in ein neues Stadium productiver Thätigkeit ge treten. —

Diese Oper erschien, wie schon gesagt, nach ein langen Pause von sieben Jahren. Was er in dessen durchlebt, studirt, gefühlt, empfunden, durchdach und wie hierdurch sein Geist und Gefühlsleben bere chert und verinnerlichter, seine ganze Subjectivität ve tiefter und viel umfassender wurde, das habe ich sch oben hinreichend dargelegt; betrachten wir nun d Resultat dieser Bildungsthätigkeit. —

Wie Posaunenschall des jüngsten Gerichts ertön die gewaltigen Klänge des abwärts steigenden Cm Accordes im Anfang der Einleitung zu „Robert." rufen das verschwundene Mittelalter aus Schlafe, erwecken die Ritter und Nonnen aus ih

Gräbern, zaubern die bösen Geister hervor und führen jene Gestalten und Situationen auf die Bühne, welche ein naturwahres Charakterbild jener Zeit des Faustrechts und Aberglaubens repräsentiren. Ja, dieses gewaltige Unisono erweckt auch die todten Nonnen aus ihren Gräbern, um ihre Tänze der Wollust in schauerlicher Mitternachtsstunde tanzen zu können. Diese kleine Einleitung, in welcher sich verschiedene kunstvolle Nachahmungen, Gegenbewegungen, überhaupt Durchführungen des Hauptmotivs entfalten, muß als ein kleines Meisterstück bezeichnet werden.

Aber warum nur eine kleine Einleitung und keine Ouverture? Warum hat Meyerbeer zu seinen großen Opern keine Ouverturen geschrieben?

„Weil dies seine schwache Seite ist und er keine ordentliche Ouverture zu schreiben vermochte." So antworten die Gegner Meyerbeer's.

Nun ich dächte, er hätte an der Ouverture zu „Struensee" der Welt bewiesen, daß er auch in dieser Kunstgattung unübertreffliche Meisterwerke schaffen konnte, wenn er nur wollte.

Zu den frühern zweiaktigen Opern hat er Ouverturen componirt. Bei den großen fünfaktigen unterließ er es, weil sie an sich lang genug und daher zum Theil gekürzt werden mußten. Außerdem war es seine Intention, entsprach seinem Zwecke, die Oper nur mit einer kleinen, aber charakteristischen Einleitung zu eröffnen. — Lustig beginnt das Leben im „Robert" sich zu entfalten. Der Wein, das Spiel,

die Liebe ſind es, welche die Ritter erfreun. Es iſt ein friſcher, lebensvoller, recht effectreicher Chor, worin ſie ihre Lebensluſt ausſingen. Die Ballade mit Chor, welche die Geſchichte der ſtolzen Bertha erzählt, muß man als den Geſang eines ungebildeten, etwas tölpelhaften Bauern betrachten. Von dieſem Geſichtspunkte aus beurtheilt, iſt ſie ganz charakteriſtiſch. Es iſt ja erſtes Haupterforderniß der Dramatik, daß jede Perſon ihrem Charakter und Bildungsſtandpunkte gemäß ſpricht und ſingt. Der fein Gebildete kann und darf nicht in der gemeinen Sinnes- und Ausdrucksweiſe des Ungebildeten reden und ſingen, ſondern muß durch gewählte Sprache und edlere Tongeſtalten ſeine Gedanken und Gefühle kund geben. Demzufolge wäre es widerſinnig, wenn der Ungebildete, oder wenn ſogar der ganz rohe Menſch in der höhern, gebildeten Sprache und in veredelten Tonweiſen ſprechen und ſingen müßte. „Jeder manifeſtire ſeine Gedanken und Gefühle in derjenigen Ausdrucksweiſe, welche ihm im Leben eigen iſt, welche ſeiner Natur, ſeinem Charakter und ſeiner Bildungsſtufe entſpricht. Es paßt hierauf der Gemeinplatz: „Jeder ſinge, wie ihm der Schnabel gewachſen iſt.“

Nur dadurch wird muſikaliſche Charakteriſtik erzielt, werden Charaktere mit ihren pſychologiſchen Eigenthümlichkeiten muſikaliſch geſchildert und als naturwahre Charakter, d. h. als wirkliche Menſchen gekennzeichnet. So that es Mozart, vollbrachte es mit unübertreiflicher Meiſterſchaft in der „Zauberflöte“, im

„Don Juan" und „Figaro". Wer hierin Großes, Unsterbliches schaffen will, muß ihm nachfolgen. In Meyerbeer's frühern Opern trat keine oder nur selten musikalische Charakteristik hervor, standen die Personen ziemlich unterscheidungslos da, eine sprach und sang wie die andere. Im „Robert" erscheinen wirkliche, bestimmte Charaktere, welche sich durch Temperament und Bildung von einander unterscheiden und hinreichend musikalisch gekennzeichnet sind. Das war ein mächtiger Fortschritt hinsichtlich seiner frühern Thätigkeit.

Daß hierdurch die Situationen ebenfalls mannichfaltig gefärbt werden, ist selbstverständlich. So unterscheiden sich also die verschiedenartigen Scenen durch eigenthümliche Charakteristik von einander, wie es durchaus erforderlich ist. Die Tongestalten eines ritterlichen Trinkgelags haben naturgemäß eine ganz andere Färbung als der Nonnentanz in grauenhafter Mitternachtsstunde. Die stolze Prinzessin singt in ganz andern, glänzendern Tonweisen als das einfache Bauernmädchen Alice. Und der leichtsinnige, ritterliche Robert mit seinem Firniß damaliger Weltbildung ergebt sich ebenfalls in andern Tongestalten als der Tölpel Raymund. So könnte man alle Scenen durchgehen und die Verschiedenartigkeit der Charakteristik aufzeigen.

Was die musikalische Formalistik betrifft, so hat er sich auch hierin bedeutend emanzipirt von den ehemaligen feststehenden Arien-, Duett-, Terzett-, Quar-

tett-, Quintett-, Sextett- und Chorformen. Jedoch ganz und gar über Bord geworfen, wie Richard Wagner in seinen neuesten Kunstwerken der Zukunft, hat er sie nicht. Der Grundtypus der frühern Formen ist immer noch vorhanden, nur hat er sie zu großen dramatischen Scenen ausgesponnen und nach dramatischen Zwecken gestaltet. Während in seinen frühern Opern der Text, die Handlung, demzufolge die ganze Dichtung sich nach den musikalischen Formen richten mußte, alle Verse und Scenen für diese Formen geschrieben und angepaßt wurden, hat er dagegen im „Robert" die Formen erweitert und den dramatischen Zwecken dienstbar gemacht.

Rossini und Auber waren ihm hierin vorangegangen, hatten in ihren bessern Opern die frühern Arien-, Duett- und Chorformen zu großen dramatischen Scenen vereinigt, also umgestaltet, je nachdem es die Situation, der dramatische Zweck erforderte.

Wie hätte Meyerbeer, der fortwährend Beobachtende, Studirende, der überall lernte, wo etwas zu lernen war, wie hätte dieser feingebildete Künstler den großen Fortschritt zur Vollendung des musikalischen Dramas nicht erkennen sollen, den jene Männer durch ihre Werke vollbrachten? Dabei lernte er auch erkennen, was ihm bisher gefehlt hatte; nämlich gute, zweckmäßige Operntexte. Zugleich gewahrte er einen Dichter, der sie ihm zu schreiben vermochte. An Auber's Opern erkannte er, daß Scribe allein der Mann sei, welcher gute, wirkungsvolle Texte zu schreiben verstehe, die den Anforderungen der Neuzeit entsprächen. Er

näherte ſich ihm und ſchloß nicht blos ein Geſchäfts-, ſondern ein wahrhaftes Freundſchaftsbündniß mit ihm, was der Welt die herrlichſten Früchte erzeugt hat. Gleich das erſte Product dieſer Vereinigung war die in allen civiliſirten Weltgegenden über die Bühne gehende Oper: „Robert der Teufel“, über die ich noch einige Worte ſagen muß, ehe ich zu ſeinen ſpätern Schöpfungen übergehe.

Außer der Emancipation von dem frühern Formelweſen und der beſſern Charakterſchilderung, zeichnet ſich dieſes Werk auch durch ſchönere, tiefergreifende Melodik, Harmonik und pikante Rhythmik aus.

Die Opern der vorigen Periode haben zum Theil wundervolle Melodien, jedoch überwiegt das Figurenweſen, Paſſagen und allerlei Sängerkunſtſtücke, und — wie oft bemerkt — die Charakteriſtik iſt zu mangelhaft, bei vielen Scenen gar nicht vorhanden. Die Muſikſtücke, an ſich betrachtet, ſind zuweilen, bei den beſſern Opern ſogar von ſchöner Wirkung, nur paſſen ſie nicht zur Situation des Textes. Worte und Muſik harmoniren nicht, ergänzen ſich nicht, ſondern ſprechen mitunter ganz entgegengeſetzte Gefühle und Gedanken aus. Der „Kreuzritter“ ſteht hierin viel höher als die frühern Opern, jedoch vollkommener iſt „Robert.“ Darin läßt ſich keine Periode auffinden, welche nicht zur Situation des Textes paßte, nicht die Gefühle und Gedanken der Worte ſchilderte. Alle melodiſchen und harmoniſchen Geſtalten, mit einem Wort, die ganze Muſik iſt hier Dolmetſcherin des Textes, ſchildert die

geſprochnen Gedanken und Gefühle mit wahrhafter, pſychologiſcher Naturwahrheit und zeichnet ſich durch Originalität, Reichthum der Erfindung und klaſſiſche Schönheit aus. Die frühern Formen der Arien, Duette, Chöre etc. hat er erweitert und nach Erforderniß der Situation und dramatiſchen Zwecke umgeſtaltet. Und, was das Wichtigſte, in der Melodik erſcheint ein weſentlich neues Element, ein neuer pſychologiſcher Charakterzug, der in den frühern Opern nicht vorhanden war.

Dieſes neue Charakterelement iſt der franzöſiſche Nationalgeiſt, der den Franzoſen nur eigenthümliche Esprit, wie er ſich in ſeiner ſanguiniſchen Welt- und Lebensluſt manifeſtirt. Dieſe ſanguiniſche, zuweilen leichtfertige Welt- und Lebensluſt giebt ſich in der Muſik durch höchſt piquante Melodien, hüpfende und ſpringende Rhythmen, glanzvolle Inſtrumentation und überraſchende, mitunter wahrhaft abenteuerliche Modulationen und befremdende Accordfolgen kund. Und da er im „Robert“ franzöſiſche — wenn auch ſpeciell normänniſche — Charaktere darzuſtellen hatte, war auch dieſes nationale Charakterelement durchaus erforderlich, um die auftretenden Perſönlichkeiten nach Charakter, Stand und Nationalität muſikaliſch zu ſchildern und pſychologiſch zu kennzeichnen.

Die Werke der erſten Periode ſind — wie ich ſchon oben darlegte — excluſiv deutſch, zuweilen mit pedantiſcher Deutſchthümelei geſchrieben; es waltet da-

rin mehr trockne Verſtandesthätigkeit, als glühende Schöpferkraft der Phantaſie.

Bei den Werken der zweiten Phaſe fiel er in das entgegengeſetzte Extrem. In ihnen dominirt die italieniſche Melodik in größter wuchernder Ausartung, zum Nachtheil der dramatiſchen Wahrheit, aber zum Vortheil der concertirenden Sängervirtuoſität.

Dieſe beiden Phaſen ſchöpferiſcher Thätigkeit hatten für Meyerbeer das Gute, daß er in allen tauſendfachen Formen der Melodik, Harmonik und Inſtrumentation gewandter wurde. Ferner: daß er überhaupt den eigenthümlichen Nationalcharakter der Völker durch Tongebilde zur Darſtellung bringen lernte, ſein Geiſt- und Gefühlsleben bereicherte und in ſeinen Werken austönen laſſen konnte.

Dieſe beiden Uebergangsphaſen hatten alſo eine Bereicherung des Seelenlebens und größere Gewandtheit in der Schöpferthätigkeit zur Folge, welche ſich dann im „Robert“ kund that. Erſt in dieſer Oper beherrſcht der Geiſt alle möglichen Formen mit unbegrenzter Gewalt und verwendet ſie zum adäquaten Ausdrucksmittel der darzuſtellenden Handlungen und der daraus hervorgehenden Gefühls- und Empfindungsſituationen. Vergleichen wir den Text des „Robert“ mit den anderen Operntexten, welche Meyerbeer früher componirt hat, ſo muß Jeder zugeſtehen, daß er hierdurch ein Sujet mit der gelungenſten Ausarbeitung erhielt, wie er es noch nie gehabt hatte. Er bekam daran eine Rieſenaufgabe, wie noch kein Tondichter unternommen

hatte. Hier galt es, das romantiſche Ritterleben der damaligen Zeit im ſchönen Lande der Liebesluſt — Sicilien — zu ſchildern; dabei aber auch den eigenthümlichen Nationalcharakter der Perſonen aus der Normandie zur anſchaulichen Darſtellung zu bringen. Da in dieſen fünf großen Acten kein Wort geſprochen wird, ſo gehörte viel Geiſteskraft dazu, um alle dialogiſchen Scenen ſo durch Tongebilde zu ſchildern, daß ſie die höchſte dramatiſche Wahrheit athmen und keine Monotonie — etwa durch lange Recitative — erregen. Aber auch die Zeichnung ſämmtlicher Charaktere bot enorme Schwierigkeiten dar. Denn in dieſer Oper entwickeln ſie ſich pſychologiſch und ſchreiten zum Handeln fort, und das Alles vor den Augen der Zuſchauer. Die Dichter haben dies zwar durchgehends angedeutet, jedoch nur in ſkizzenhafter Form. Sie haben nur ein Skelett gegeben, welches der Tondichter mit Fleiſch und Blut erfüllen mußte, um ihm ſodann den belebenden Geiſt einhauchen zu können. Mit welcher unübertrefflichen Meiſterſchaft Meyerbeer alle dieſe großen Probleme gelöſt, davon giebt der noch auf allen Bühnen der Erde herumwandernde „Robert“ hinlänglich Zeugniß und Kunde. Hierin ſteht jeder Charakter, ſowohl männlichen als weiblichen Geſchlechts, für ſich in wahrer, plaſtiſcher Abgrenzung und Abgeſchloſſenheit den anderen gegenüber da, lebt und handelt nach ſeiner nur ihm eigenthümlichen Individualität, wie ſie in Berührung und Conflicte mit der Wirklichkeit kömmt.

Blickt man auf den muſikaliſchen Styl dieſer Oper,

ſo findet man eine vollſtändig eingetretene Metamorphoſe, die zwar ſchon im Crociato etwas zum Vorſchein kam, hier aber in einer ſolchen Geſtalt auftritt, wie man es bei Betrachtung des Oratoriums und der ſieben Geſänge aus den Jahren 1811 und 1812 nicht ahnen konnte. Es iſt hierin die innigſte organiſche Vereinigung und Verwachſung der verſchiedenen muſikaliſchen Ausdrucks- und Darſtellungsweiſen vor ſich gegangen. Beide früher einſeitig hervorgetretene Ausdrucksweiſen ſind mit dem neu hinzugetretenen franzöſiſchen Lebenselement organiſch vereinigt und zu einer neuen Darſtellungsweiſe, reſp. neuem Styl gebildet, welcher als der einzig wahre dramatiſche Opernſtyl bezeichnet werden muß, weil er die Perſonen nach Charakter, Stand, Nationalität und nach ihrem Zeitalter darſtellt, worin ſie handelnd auftreten. Dieſe Muſik, reſp. dieſer Styl ſchildert alle Situationen und Charaktere nach Ort und Zeit, iſt alſo mit vollem Recht als „hiſtoriſcher Styl“ benannt worden. Ich muß ihn als den einzig wahren „dramatiſchen Opernſtyl“ bezeichnen.

Hier werden die polyphonen Formen nicht etwa geſucht und wegen ihrer Künſtlichkeit eingeführt, um ſich bei den Kritikern Reſpect zu erringen, ſondern die Situation ruft ſie hervor und bedingt ſie. Man denke hierbei an den Chor der Frauen in der vierten Nummer des zweiten Acts. Aber noch verdienſtlicher! dieſe höchſt künſtlichen polyphonen Formen ſind ſtets mit den ſchönſten tiefergreifendſten Melodien gebildet. Dies findet man ſelbſt bei den größten Contrapunktiſten nur

ſelten, denn die contrapunktiſchen Geſtalten werden mehr durch kalte Reflexion als durch feurige Phantaſie erzeugt. In den frühern Werken Meyerbeer's hatten dieſe polyphonen Formen nicht den ſchönen melodiſchen Gehalt. Im „Robert" und in den Hugenotten beherrſcht er ſämmtliche polyphonen Gebilde mit erſtaunenswürdiger Gewandtheit und erreicht durch ſie die großartigſten dramatiſchen Effecte.

Der wahrhaft ſyſtematiſche Formalismus der Melodik, welche in den Werken Meyerbeers aus ſeiner zweiten Schöpferperiode dominirend iſt, wurde ſchon im „Crociato" modificirt und mehr nach dramatiſcher Anforderung geſtaltet; im „Robert" iſt er beſeitigt und ſind hier die Melodien nach dramatiſchen Zwecken gebildet. Man verſtehe dieſen Ausſpruch nicht falſch und glaube etwa, ich meine die Melodie an und für ſich betrachtet, — welche gewiſſe Reformatoren der Oper heutzutage ganz daraus verbannen wollen, — ſondern es iſt nur, wie ich ſchon oben erwähnt habe, jener Periodenformalismus der Melodie gemeint, wo alſo jede begonnene Melodie ohne Unterbrechung und etwaiges Dazwiſchenreden in vollzähliger Satz- und Periodenform zu Ende geführt wird, ganz unbekümmert um die dramatiſche Situation. Denn diejenigen Perſonen, welche Etwas zu ſagen, dringend zu erwidern und drein zu ſprechen hatten, mußten ganz ruhig abwarten, bis der Gegner die angefangene Melodie in der vollſtändigen Periodenform ab- und ausgeſungen hatte. Dieſer, die dramatiſche Wahrheit ſtörende Periodenfor-

malismus beherrſchte nicht nur in der frühern Zeit faſt alle Tondichter, ſondern dominirt auch noch gegenwärtig in den Werken vieler Operncomponiſten und hat demzufolge eine extreme Partei hervorgerufen, welche radicale Oppoſition gegen alle unſere beſten Opern macht und das melodiſche Element ganz und gar aus dem „Drama der Zukunft“ verbannen will. Dieſe Partei fällt alſo aus einem falſchen Extrem in das andere. —

Alſo den ſogenannten Periodenformalismus der Melodie hat Meyerbeer ganz verbannt aus „Robert“; entfaltet aber in allen Scenen der fünf Acte eine wonnevolle Melodik, welche durch wahrhaft bezaubernde Macht alle Gemüther erfaßt und zum Mitgefühl erregt. Sogar ſeine krittelnden Gegner werden von dieſer ſüßen ſicilianiſchen Zaubergewalt ins Theater gezogen; mögen ſie übrigens raiſonniren ſo viel als ſie wollen, dieſe Thatſache können ſie nicht ableugnen. Sämmtliche Melodien ſind auch aus Meyerbeer's Geiſte gefloſſen, gehören nur ihm eigenthümlich an, ſind originell und dramatiſch wahr gedacht und nach dramatiſchen Intentionen gebildet. Der dramatiſchen Wahrheit iſt die melodiſche Periodenform geopfert, ſie iſt ihr untergeordnet und dienſtbar gemacht. Die Melodie iſt demnach nicht mehr um ihrer ſelbſtwillen da, ſondern wird nur als Ausdrucksmittel zum dramatiſchen Zwecke gebraucht und zweckerforderlich verwendet. Wohl hat er auch in den frühern Opern und ganz beſonders im „Crociato“ in vielen Scenen eine eben ſo ſchöne Me-

lodik entfaltet, wie im „Robert", doch iſt ſie in dieſer Oper in größerer Fülle vorhanden.

Die Gegner Meyerbeer's haben den Styl ſeiner frühern Opern, aus der zweiten Periode, ganz richtig als italieniſchen Styl benannt; dagegen bezeichnen ſie den Styl des „Robert" und der „Hugenotten" als einen Eclecticismus der italieniſchen, franzöſiſchen und deutſchen Ausdrucks- und Darſtellungsweiſe. Dies können aber nur ganz gedankenloſe Köpfe nachſprechen, denn der unpartheiiſch prüfende Denker und Kenner wird ſich bald von dieſer falſchen Meinung losſagen. Ich habe ſchon oben dargelegt und bewieſen: daß Meyerbeer vermöge ſeiner vielumfaſſenden Studien in allen Gebieten der Wiſſenſchaften und Künſte und vermöge ſeines vieljährigen Aufenthalts in jenen Ländern ſich das ganze Geiſtesleben jener Nationen in der Totalität des Gefühls-, Empfindungs- und Gedankenlebens aſſimilirt und zu eignem Geiſtesbeſitz gemacht; und daß er vermöge ſeines genialen Geiſtes das Senſorium und die zarteſte Empfänglichkeit beſaß, um alle jene millionenfachen Situationen des Empfindens der geſammten Menſchheit in ſich aufzunehmen und zur tönenden Reſonanz zu bringen vermochte. Durch dieſen univerſalen Bildungsgang ſeines Geiſtes erlangte er die Befähigung: das pulſirende Seelenleben der geſammten Menſchheit in Tongebilden ausſprechen zu können. Und da er dies in ſeinen letzten Opern vollbracht hat, ſo wurden ſie auch ein Gemeingut aller civiliſirten Völker, welche ſich an den herrlichen Melodien erhei

tern, erfreuen und zu neuer Geistesthätigkeit begeistern.

Der Styl im „Robert“ ist demnach weder deutsch, italienisch, noch französisch; denn solche particularistische Benennungen sind einseitig und falsch. Da er die Ausdrucks- und Darstellungsweisen jener Nationen organisch in sich vereinigt und hauptsächlich den Geist und Charakter der gesammten Menschheit zur Darstellung bringt, speciell die historischen Charaktere verschiedener Nationalitäten psychologisch wahr schildert, so muß und kann er nur als der einzig wahre „dramatische Opernstyl“ benannt werden.

Da also Meyerbeer — wie ich früher darlegte — das Geistesleben aller Nationen, in der Totalität der Verwirklichung durch Kunstproducte, sich assimilirt und in den verschiedenen Phasen seines Bildungsprocesses auch deren Form, Ausdrucks- und Darstellungsweisen reproducirt und in seinen Werken dargestellt hat, so mußte er ganz naturgemäß in seinem höchsten Stadium der Productivität zu jener organischen Vereinigung und Assimilirung des gesammten Geistes- und Gefühlslebens gelangen, und hierdurch einen demgemäßen Styl als die Ausdrucks- und Darstellungsweise dieses Ideenlebens bilden, in welchem der Charakter und das geistige Leben der gesammten Menschheit zur adäquaten Erscheinung durch Kunstwerke gelangt. So ist demzufolge der Styl Meyerbeer's in den spätern Opern ein organisches Product der continuirlichen Vereinigung sämmtlicher particularistischen Stylarten,

hervorgegangen aus dem organiſchen Bildungsproceß des Tondichters. Und nur durch dieſe Univerſalität ſeiner Geiſtesbildung wurde er befähigt, Charaktere der verſchiedenſten Nationalitäten muſikaliſch zu ſchildern und ihrem eigenthümlichen Seelenleben gemäß darzuſtellen. Noch mehr! er ſchildert die Individuen der verſchiedenen Nationalitäten hiſtoriſch, zeichnet hiſtoriſche Perſönlichkeiten; die ganze Oper hat hiſtoriſches Colorit. Er führt uns geſchichtliche Perſönlichkeiten vor, welche, einem beſtimmten Zeitalter angehörig, nach ihrem Geiſt und Charakter, nach ihrer Bildungsſtufe und Nationalität, und hauptſächlich im Geiſt und Charakter ihrer Zeit leben und handeln.

Im „Robert" ſchildert er den Geiſt und Charakter des Ritterthums und Kloſterweſens, bringt das Gefühls- und Gedankenleben, die Sitten und Gebräuche jenes Zeitalters zur Darſtellung, kennzeichnet die Menſchen nach Ort und Zeit, Sitte und Lebensart.

Daher war und iſt jener Ausſpruch ganz berechtigt und treffend, nämlich: daß Meyerbeer der erſte Componiſt ſei, welcher eine wahrhaft hiſtoriſche Muſik geſchaffen habe. —

Durch „Robert" haben wir einen Zeitabſchnitt des Mittelalters nebſt ſeinem Ritter- und Kloſterweſen muſikaliſch geſchildert bekommen; die Perſönlichkeiten ſind nach Ort, Zeit und Nationalität gekennzeichnet. Es ſind ſicilianiſche und normänniſche Charaktere, welche, — nach Geiſt und Sitte ihrer Zeit lebend und han-

belnd — mit pſychologiſcher Naturwahrheit vorgeführt werden. —

Aber hat dieſe Oper gar keine Schwächen, iſt ſie abſolut vollkommen? —

So werden die Skeptiker und Tadler ausrufen. Abſolut vollkommen! das will und kann ich nicht behaupten. Welches Menſchenwerk wäre ganz ohne Schwächen!

Sowie der höchſt gebildetſte und vollkommenſte Menſch doch einige Schattenſeiten hat und nicht ganz abſolut vollkommen daſteht, ſo auch die Geiſtesproducte der größten Dichter und Künſtler.

Wenn man aber an der Statue eines Rauch, Thorwaldſen, Rietſchel, Canova oder Praxiteles irgend eine unſchöne Falte entdeckte, an den Gemälden eines Raphael, Angelo, Fieſolo, Cornelius, Kaulbach, Leſſing einen weniger gelungenen Pinſelſtrich, in den Werken eines Schiller und Goethe einige unechte Reime aufſände, ja man findet ſie wirklich, — haftet dann deswegen an jenen unſterblichen Meiſterwerken ein großer Makel!

Sind einige kleine unſchöne Falten oder Linien, einige weniger echte Reime oder ungehörige Versfüße, ein nicht angemeſſener Lichtton, eine weniger harmoniſche Farbenſchattirung, — ſind dieſe und noch tauſend andere Kleinigkeiten, die der Silbenſtecher auch aus den größten Meiſterwerken herausſticht, von ſolcher Bedeutung, daß ſie die Wirkung des Werks bedeutend ſchwächen und beeinträchtigen?! Unmöglich!! Der aufmerk-

ſame Hörer und Beſchauer merkt ſie gar nicht. Der tiefergreifende Geiſtesgehalt in klaſſiſche Formen gebracht, begeiſtert uns zur Extaſe und gewährt ſolche Hochgenüſſe, daß wir dergleichen Kleinigkeiten niemals gewahren. Erſt wenn wir uns hinſetzen und das Product mit kalter Reflexion anatomiſch zerlegen, dann finden wir hier und da einige Pünktchen, Strichelchen, Wörtchen, die wohl anders hätten ſein können. Bei Betrachtung des großen Ganzen, in der Wirkung des Totaleindrucks verſchwinden ſie, gewahrt ſie der kälteſte Kritiker nicht. So iſt es auch bei den klaſſiſchen Meiſterwerken der Tonkunſt und auch in Meyerbeer's Opern aus der dritten Periode der Fall. Es laſſen ſich im „Robert" einige Kleinigkeiten, ungehörige Paſſagen, die er den Sängern zu gefallen geſchrieben, aufweiſen; jedoch ſind dieſelben ſo unbedeutend, daß ſie die großartige Wirkung des Werks durchaus nicht beeinträchtigen. Die ganze Oper iſt und bleibt für alle Zeiten ein großartiges Meiſterwerk. Ueber jedes Muſikſtück derſelben ließe ſich eine große Abhandlung ſchreiben. Keine Muſik, die Mozart'ſche etwa ausgenommen, hat ſo die Runde um die Welt gemacht, wie dieſe. Keine Piece iſt ſo in allen Paläſten, Häuſern, Hütten, in allen Ecken und Winkeln der ganzen Erde, auf allen möglichen Inſtrumenten geſpielt, geſungen und gepfiffen worden, als die — Gnadenarie. Trotzdem hört man ſie noch täglich im Concert, Theater, im Familienkreiſe, an allen Straßenecken, auf dem Flügel und auf der Drehorgel. Es giebt wohl kein In-

ſtrument, worauf ſie nicht geſpielt wird. Aber nicht blos dieſe wunderſchöne Arie, ſondern faſt alle Muſikſtücke der Oper haben ſich ſo allgemein verbreitet, daß man kein Fleckchen Erde auffinden kann, wo uns nicht einige Takte davon entgegen tönen. Der evidenteſte Beweis, daß ſie die Herzensſprache der geſammten Menſchheit redet.

Was will gegen dieſe großartigen Welterfolge die neidiſche Nörgelei einſeitiger Kritiker bedeuten!!

Wiegt der Geſchmack, das äſthetiſche Gefühl vieler Millionen nicht das geiſtloſe Gewäſch einiger Kritiker auf?!

Und was ſagen jene gelehrtthuenden Herren über die Meyerbeer'ſche Muſik? — Effecthaſcherei, Gefälligkeitspaſſagen für die Sänger, Orcheſterlärm, Originalitätsſucht u. ſ. w.

Das ſind die Orakelſprüche, womit ſie dieſelbe todt machen wollen. Oh! verhüllt euch in Schweigen, eure Bemühungen ſind vergeblich, denn die Menſchheit glaubt euch nicht, hört nicht auf euer Geſchwätz, wohl aber auf die wonnevollen Tongeſtalten, die uns der herrliche Meiſter hinterlaſſen hat.

Wer heutzutage über Meyerbeer's Opern noch von Effectſpeculation, Nachahmen der Franzoſen und Italiener, Sinnenkitzel ꝛc. ſpricht, der ſteht auf keinem richtigen Standpunkte geiſtiger Bildung. Wer aber durch vieljährige Studien ſich einen großen Fonds literariſcher und artiſtiſcher Kenntniſſe erworben und dabei hinlänglichgeiſtige Empfänglichkeit beſitzt, vernehme

die Partituren oder Klavierauszüge von Meyerbeer's letzten Opern zur Hand und analysire sie anatomisch, so wird er finden, wie unübertrefflich dramatisch wahr das erste Beginnen der Handlung und das gleichsam dialektische Entwickeln und Fortschreiten derselben bis zur Schlußkatastrophe, in Tongebilden geschildert und zur tiefergreifenden Darstellung gebracht worden ist. Diejenigen, welche hierzu nicht die erforderlichen musikwissenschaftlichen Kenntnisse besitzen, mögen sie genießen wie Millionen andere Menschen, die ganz unmittelbar von der mächtig bewegenden Gewalt dieses Tonzaubers belebt und begeistert werden. Wer aber hier und da Mängel zu finden glaubt, möge es wissenschaftlich beweisen und durch evidente Beispiele darlegen. Schimpfwörter beweisen nichts, sondern entehren nur Denjenigen, der sie ausspricht.

Lächerlich ist das Geklatsch über Effecthascherei, Sinnenkitzel u. s. w.

Als ob nicht jedes Kunstwerk Effect machen, d. h. eine Wirkung hervorbringen müßte. Kalte musikalische Rechenexempel bringen keinen Effect hervor, verhallen spurlos und verbreiten sich nicht über die ganze Erde, wie die Meyerbeer'sche „Effecthascherei;" um in der Terminologie dieser weisen Kritiker zu reden.

Was den Sinnenreiz und Sinnenkitzel betrifft, so ist auch das geistloses Geschwätz. Zu den Sinnen muß jedes Kunstwerk sprechen, muß die Sinne reizen und ihnen Genuß gewähren, denn die Sinne sind ja

die Organe des Geiſtes. Kann man auf andern Wegen zum Geiſte reden, als durch die Sinne?!

Kann der Blinde und Taube ſich an Malerei und Muſik erfreuen und begeiſtern!!

Die Faſelei über Sinnengenuß und Sinnenreiz iſt Unſinn. Durch die Sinne, als Thüren des Geiſtes, muß jedes Kunſtwerk auf das Geiſtleben wirken. Am bloßen Orcheſterlärm, ohne Melodie, wird ſich wohl kein einigermaßen Gebildeter erfreuen, höchſtens die wilden Afrikaner, deren Ohrenſchmauß ein Lärm von zahlreichen Trommeln iſt. Bringt Meyerbeer ſolchen geiſtloſen Orcheſterlärm ohne Melodie, ohne Geiſtesinhalt? — Zeige man dergleichen Stellen auf, wo er es thut.

Wo er das ganze große Orcheſter in Bewegung ſetzt, ſchildert er gewaltige Affecte, ſtellt er koloſſale Leidenſchaften dar, welche ſich bis zur heftigſten Wuth, zur Raſerei ſteigern. In dieſem großen Orcheſterſturm leben und weben aber Gedanken, werden gewaltig ergreifende Ideen muſikaliſch geſchildert und mit pſychologiſcher Naturwahrheit dargeſtellt. Man denke an die Verſchwörungsſcene im 4. Akt der „Hugenotten", an den Sturm der Bauern im „Prophet." Da werden die ſich ſteigernden Leidenſchaften, die wachſende Wuth der Perſonen mit ſolch gewaltig ergreifenden Tongeſtalten geſchildert, daß auch der kälteſte Menſch davon ergriffen, bewegt und gleichſam zum Mithandeln gezwungen wird. Man möchte zum Schwerte greifen und in das wilde Kampfgewühl ſtürzen, ſo

groß wirkt die Macht der Töne in diesen Orchesterstürmen. — Das ist's, was die einseitigen gefühllosen Kritiker Orchesterlärm, Orchestereffecte nennen. Ihr eng begrenzter Horizont und geringes Gefühlsleben reicht nicht so weit, diese sich zur Wuth steigernden Leidenschaften mit- und nachempfinden zu können. Sie werden nicht davon ergriffen und bewegt, weil sie nicht das Sensorium dafür haben, nicht tief mitfühlen und mitleiden können. Es sind kalte Naturen mit Fischblut, gefühllose Herzen, an denen die Macht der Poesie und Töne wirkungslos bleibt. Dergleichen engherzige Naturen treffen wir genug im Leben. Ein Trauerfall, der einem gefühlvollen Menschen das Herz brechen will, worüber er so viel Thränen weint, als Sterne am Himmel stehen, läßt die kaltblütigen Fischherzen ziemlich unberührt, treibt ihnen keine einzige Thräne in den Blick, preßt keine Seufzer aus. Ergreifende Gedichte, wodurch empfängliche Seelen zu Thränen gerührt werden, lassen die Engherzigen kalt und gleichgültig, rufen wohl gar einen schlechten Witz hervor, wie man das oft erlebt.

Verirren sich solche Fischnaturen in die musikalische Kritik, so geht Vieles über ihren Verstand, weil es ihr Gefühlsleben unberührt läßt.

Das sind die Kritiker, welche aus Bornirtheit ihre Urtheile fällen. Ueber Diejenigen, welche nur aus Neid und Haß mäkeln und tadeln, will ich hier kein Wort weiter reden. Ihr gehässiges, giftiges Geschreibsel verschwindet spurlos, während Meyerbeer's Meister-

werke unſterblich leben werden, wie die Tragödien eines Aeſchylus, Sophokles, Euripides, Schiller, Goethe und anderer Heroen des Dichtergeiſtes.

Nehmen wir nun eine Piece aus „Robert", z. B. die weltbekannte, weltberühmte und dennoch von den Kritikern viel geſchmähte Gnadenarie. Wie einfach — und doch ſo ſchön! Kummervoll und gramgebeugt beginnt Iſabella im tiefſchmerzlichen Fmoll ihre Anrede an Robert, aber gleich der zweite Accord iſt der ſehnſuchtsvolle Septimenaccord, welcher in das ſanftklagende Asdur modulirt. Doch der Schmerz überwältigt und führt wieder in das grabverlangende düſtere Fmoll. Und ſo wechſeln Gram und Hoffnung, heiße liebevolle Bitte und tiefklagender Schmerz; denn nochmals erhebt ſie ſich aus dem ſchmerzathmenden Fmoll nach dem wehmüthigen Asdur, um abermals in den trüben Grabeston zu ſinken. Doch ihre Bitte ſteigert ſich, wird dringender, geht durch das an himmliſche Seligkeit erinnernde Desdur nach As, dann auf die helle, klare Dominante C und fällt dann in das inbrünſtige, liebevolle ſanfte, Fdur. Ach! und wie ſtrömt hier die in heißer Liebe glühende Bruſt ihre innige tiefgefühlvolle Bitte um Gnade aus! Man ſollte meinen, ein Eiſenherz müßte erweicht werden. Aber Robert darf ſich nicht erbitten laſſen. Groß iſt der Schmerz in ſeiner Bruſt, unermeßlich groß! Jedoch er muß ſich beherrſchen, muß kalt und unerbittlich hart erſcheinen. Schwer iſt der Kampf, doch er will und muß ſein erſtrebtes Ziel erreichen. Auf ihre

dringendſten, heißeſten, liebevollſten Bitten in dem ſüßen, liebeüberſtrömenden Fdur kann er weiter nichts erwidern, als ſein hartes, kaltes Non! Non! Non!

Weniger die dramatiſche Handlung verſtehende Dichter und Componiſten würden hierbei Robert eine große Arie, oder wenigſtens einige Perioden ſingen laſſen, um ſein Nein auszuſprechen. Wäre dies charakteriſtiſch und dramatiſch wahr geweſen? Unmöglich! Die dramatiſche Pointe, überhaupt die naturgemäße Situation wäre dadurch verloren gegangen. Er kann und darf weiter nichts ſagen, als ſein hartes kaltes Nein! Nein!

Iſabella erneuert ihre Bitte, — vergebens; hoffnungslos verſinkt ſie in Todesangſt! Ach! und wie wächſt und ſteigert ſich dieſe Angſt im Uniſono der Streichinſtrumente und des ganzen Orcheſters! Alle Pulſe, alle Fibern, alle Nerven erzittern in der ſich fortwährend ſteigernden Angſt, welche nochmals mit der heißeſten Inbrunſt tiefgefühlvollſter Liebe in das die ganze Welt umarmende, die ganze Welt liebende und bittende Fdur moduliert und mit den glühendſten Gefühlen der Seele abermals um Gnade, nur um Gnade für ihn ſelber fleht!!

Wie herrlich! — wie unübertrefflich ſchön!! —

„Ach wie einfach, wie trivial! — Das Tremulando und Uniſono konnte Jeder ſchreiben," rufen die Gegner Meyerbeer's aus.

Das eben, liebe Herren, iſt der Unterſchied! Ihr

könnt es, nachdem ihr es gesehen habt, Meyerbeer aber konnte es, bevor er sah.

Es geht hier ganz so, wie mit dem Ei des Columbus! Nachdem die spanischen Höflinge gesehen wie der Weltentdecker das Ei zerbrochen und auf die Spitze gestellt, — konnten sie es auch. —

Genug des Redens! —

Die Oper eroberte dem Autor die Herzen der Fürsten und Völker. Louis Philipp ernannte ihn zum „Ritter der Ehrenlegion"; andere Regenten folgten nach. Als „Robert" im Juni 1832 in Berlin über die Bühne ging, ward Meyerbeer vom Könige zum Hofkapellmeister ernannt; es blieb aber einstweilen ein Titel ohne Amtsthätigkeit. Er hatte das Werk selbst einstudirt und dirigirt; die Aufführung ging vortrefflich von statten und das Publikum ward entzückt. Da aber die Kritik gar zu bösartig darüber herfiel, nicht nur in den Tagesblättern schimpfte, sondern auch sogar Schmähschriften, allerlei Verläumdungen verbreitete, so verließ er Berlin noch im selbigen Jahre und kehrte wieder in das ihn verehrende Paris zurück. Dort ward er 1833 zum Mitglied des Institut de France gewählt und von der Direction der großen Oper mit der Composition des Hugenottentextes beauftragt. —

Verlassen wir Robert und die Ritter und Nonnen des Mittelalters mit ihrem Aberglauben und Teufelsspuk. Wandern wir einen Schritt weiter in der Weltgeschichte, — da stoßen wir auf Blut, — auf

ein unermeßliches Meer von Menschenblut! Die wüthenden Religionskämpfe, die despotischen Unterdrücker sind es, welche dieses Meer von Menschenblut vergießen. Mit ihm wurde das Mittelalter nebst seinem Rittertum und Klosterwesen begraben. Das Denken erwachte aus dem finstern Aberglauben und begann seinen Riesenkampf gegen die teuflischen Mächte der Volksunterdrückung. Dieses Stück Weltgeschichte bietet noch unermeßlichen Stoff für Poesie und Musik. Scribe that daher einen glücklichen Griff, als er die ehmaligen Religionskämpfe seines Vaterlandes zum Sujet seiner Oper wählte. Betrachten wir nun dieses Weltdrama.

Funfzehnter Abſchnitt.

Die Hugenotten.

Der glänzende Welterfolg des „Robert" war von höchſt wichtiger, entſcheidender Bedeutung für Meyerbeer's fernere Geiſtesthätigkeit. Er hatte jetzt ſeine „lange geſuchte Individualität" gefunden. Richtiger: er hatte ſich zur geiſtigen Selbſtändigkeit emporgearbeitet und producirte nun ſeinen eigenen, innerlich entſtehenden Geiſtesgehalt, während er früher, wenn auch nicht eklektiſcher Nachahmer, ſo doch wenigſtens das Gefühlsleben und die Ausdrucksweiſe der Deutſchen und Italiener particular reproducirte; d. h. in der erſten Phaſe die Deutſchthümelei, in der zweiten die italieniſche Geſangsmanier, beides in particulariſtiſcher Einſeitigkeit.

Im „Kreuzritter" waltet ſchon mehr deutſche Gedankentiefe nebſt italieniſchem Gefühlsleben. Im „Robert" erſcheint, außer den genannten Geiſteselementen, noch der franzöſiſche Esprit national, die ſanguiniſche Lebensluſt, die franzöſiſche Chevalerie und das leichtfüßige Leben der Sicilianer nebſt ſiciliſcher Lei-

denſchaft. Dieſe Gefühls- und Geiſteselemente verſchiedener Nationalitäten erſcheinen aber in vereinigter organiſcher Geſtalt, gleichſam als ein Charakterweſen, das ſeine reiche Gefühlswelt und Gedankentiefe durch Poeſie und Muſik manifeſtirt. Demzufolge iſt auch der Styl, die Ausdrucksweiſe dieſer Oper kein Eklekticismus verſchiedener Style, ſondern die organiſche Geſtalt eines Seelenweſens, die organiſche Vereinigung aller Gefühlsſituationen. Es iſt der Styl, die Ausdrucksweiſe des Geiſt- und Seelenlebens der geſammten Menſchheit in der Totalität; und die darin beſonders hervortretenden Charakterzüge und pſychologiſchen Eigenthümlichkeiten repräſentiren die Nationalcharaktere verſchiedener Länder.

Mit „Robert" hatte er ſich nicht nur zur vollen geiſtigen Selbſtändigkeit emporgearbeitet und ſeinen eigenen Geiſtesgehalt producirt, er hatte auch ſeine weltgeſchichtliche Miſſion gefunden und erkannt: daß die Weltgeſchichte, hiſtoriſche Charaktere und heroiſche Handlungen ſeinen eigentliches Lebenselement ſeien und hieraus die Sujets für das große muſikaliſche Drama gewählt werden müſſen.

Ein großes Muſikdrama war jetzt die Oper geworden. Die frühern kleinen Opern mit geſprochenem Dialog — ſo klaſſiſch vollendet ſie auch ſein mögen — können immer nur als Singſpiele, höchſtens als Anfang der Oper benannt werden.

Nachdem Meyerbeer mit ſeinem „Robert" den

großen weltgeschichtlichen Wurf gethan, conferirte er mit Scribe über die Bearbeitung eines zweiten Textes, wozu der Dichter sehr gern bereit war. Dieser schlug ihm mehrere Sujets vor, unter andern die sicilianische Vesper. Meyerbeer bevorzugte hauptsächlich Stoffe aus den Kämpfen der Reformationszeit, sprach seinen Wunsch aus und discutirte mit Scribe über diesen großen Werdeprozeß einer neuen Zeit, den Tummelplatz aller Leidenschaften, des Wahns, Egoismus, des Un- und Aberglaubens und der finstern Inquisationstribunale. Nach längeren Berathungen kamen sie darin überein, die Hugenottenkämpfe zu wählen. Noch in demselben Jahre — 1833 — übergab Scribe der Direktion der großen Oper das vollständige Textbuch, welche es beim Dichter bestellt hatte und Meyerbeer mit der Composition beauftragte. Es war eine noch größere Riesenaufgabe als „Robert". Kein Tondichter vor ihm hat ein solch großartiges Drama der Weltgeschichte in Musik gesetzt, zur Oper gestaltet. Man darf sich nicht wundern, daß Meyerbeer drei Jahre daran arbeitete. Es wäre unverantwortlich leichtsinnig von ihm gewesen, wenn er, wie Rossini, Donizetti und Consorten, die Arbeit über's Knie gebrochen und dieses wirkungsvolle Textbuch in der allerkürzesten Zeit componirt hätte, um nur bald möglichst wieder eine neue Oper auf's Repertoir zu bringen. Er hatte an vielen seiner Zeitgenossen und an sich selbst erlebt, wohin die Geschwindschreiberei führt; welche Erfolge, welchen Werth solche Opern haben, die binnen weni-

gen Wochen oder Monaten in der größten Schnelli
keit producirt werden. Uebrigens verlangten die S
jets der frühern kleinen Opern auch nicht so viel A
beit, nicht so anhaltendes tiefes Durchdenken der Ch
raktere und Situationen, erforderten keinen so gros
Fonds von Melodien und musikalischen Ideen
diese großen fünfactigen Dramen mit ihren welt
schichtlichen Handlungen. Die frühern italienisc
Opern hatte Meyerbeer ebenfalls innerhalb eini
Monate componirt; aus zwei Acten bestehend,
die Arbeit leichter. Die alltäglichen Liebesgeschich
Intriguen in Versen des gewöhnlichen Schlags n
den bald in Musik gesetzt. Das großartige Huge
tensujet ließ er aber in seinem Geiste zur völl
Reife gedeihen, nahm sich Zeit dazu und arbeitete
Jahre daran.

Neue, großartige und schöne Ideen entstehen
alle Tage im Geiste, man muß die günstige St
abwarten oder durch begeisternde Poesie und M
herbei zu führen suchen. Das that Meyerbeer
Componiren seiner großen Oper. Er war g
nicht der Mann des ganz langsamen schneckenar
Schaffens, und er hat das Gegentheil in seiner
lienischen Periode gezeigt; doch war er bedäch
nachdenkender geworden, prüfte und durchdachte
Zeit und vielmal das, was er geschaffen, ehe
Approbation ertheilte und es in die Welt schickte.
er, daß eine Scene, Periode, einige Takte, ode
einige Noten nicht ganz an der gehörigen Stelle,

charakteristisch waren, so märzte er sie aus, verbesserte oder componirte sie anders. Es nahm also — in dieser dritten Phase — das sogenannte Feilen, Nachbessern des Geschaffenen viel Zeit in Anspruch.

Heinrich Heine, der in Paris öfters mit dem Tondichter verkehrte, schreibt in seinen Pariser Briefen: daß Meyerbeer mehr Zeit zum Feilen und Nachbessern brauche, als viele Componisten zum Schaffen ihrer Opern.

So wird es wohl nicht gewesen sein; der Dichter that diesen Ausspruch, mehr um einen Witz zu machen, als die Wahrheit zu sagen. Er wollte nur was Besonderes, Auffallendes schreiben. Jedoch kennzeichnet es Meyerbeer's Thätigkeit in dieser Hinsicht, indem seine Gewissenhaftigkeit bei der Production der spätern Werke hierdurch angedeutet wird. Und diese denkende Gewissenhaftigkeit ist beim Schaffen solcher großen Werke durchaus erforderlich, wenn sie die Runde um die Erde machen und unsterblich leben sollen.

Hinsichtlich des Nachbesserns und Feilens sprach er sich einigemal gegen mich in folgenden Worten aus:

„Eine Note nicht an der rechten Stelle, für ein nicht geeignetes Instrument gesetzt, macht mir Gewissensscrupel und wirkt bei der Aufführung wie ein Nadelstich auf mich." —

Die Verzögerung der Hugenottencomposition ward auch durch Familienereignisse herbeigeführt. Die Intendanz der großen Oper, welche Scribe den Text abgekauft und Meyerbeer zur Composition übergeben,

hatte einen Termin zur Ablieferung der Partitur bestimmt und eine Strafe von 30,000 Francs bedungen, wenn dieselbe nicht innerhalb der festgesetzten Frist erfolge. Da ihm das Werk zu hochwichtig war und er es als seine höchste Lebensaufgabe ansahe, nahm er sich Zeit, um etwas Gediegenes zu schaffen. Er wollte eine naturgetreue Darstellung der Charaktere und Situationen geben, das ließ sich nicht so leicht abthun, wie das bloße Erfinden schöner Musikstücke, unbekümmert, ob sie der Situation entsprechen oder nicht. Und da auch andere Umstände seine Schöpferthätigkeit lähmten, so konnte er die Oper nicht zur bestimmten Zeit vollenden und mußte die Strafe zahlen. Später kam die Direction auf einen bessern Gedanken, zahlte Meyerbeer die 30,000 Frcs. zurück und brachte das Werk am 21. Februar 1836 zur Aufführung.

Den Hugenottentext hat man ebenfalls verurtheilt und zur Hölle verdammt, ohne wesentliche Verstöße und Schülerhaftigkeiten nachweisen zu können. Viele deutsche Kritiker haben deshalb Meyerbeer's ganze Schöpferthätigkeit heruntergehunzt, weil er sich lauter „elende französische Texte von dem Schnellschreiber und Effectmacher Scribe fabriziren lasse und es verschmähe, deutsche Dichtungen zu componiren."

Wissen diese Herren weiter nichts daran auszusetzen, so sprechen sie wenigstens von bodenlosen, verdorbenen Charakteren; Meyerbeer habe nur ganz sittenlose verworfene Charaktere geschildert u. s. w.

Das haben ja Dichter und Componist mit Ab-

ſicht gethan, ſie wollten ja jene durch und durch verdorbenen Menſchen, ihre ſcheußlichen Laſter und blutigen Schandthaten vorführen, uns jenes Stück Weltgeſchichte zeigen, wo die verworfenſten Scheuſale der Menſchheit die abſcheulichſte Frechheit begehen, unter dem Deckmantel der Religion, im Namen Gottes ihre anders denkenden Brüder zu morden und auf die Scheiterhaufen zu bringen!!! Freilich, heutzutage, wo man ſich erfrecht, einen Nero, Tiberius, Caligula, eine Meſſaline und andere beſtialiſche Scheuſale weiß zu waſchen; wo ein Tilly zum frommen Helden, und Guſtav Adolph zum ehrgeizigen Eroberer geſtempelt, wo alſo den Tugendhelden die unedelſten Abſichten zugeſchrieben und die Schandthaten der Böſewichter abgeleugnet oder mit dem Mantel chriſtlicher Liebe bedeckt werden, heutzutage kann man wohl tadeln, daß ein Dichter, der doch ſelbſt katholiſch iſt, uns jene verdorbenen Menſchen und ihr laſterhaftes Treiben vorführt.

Welcher Unſinn! zu mäkeln, daß Dichter und Componiſt lauter ſittenloſe Charaktere ſchildern!

Habt ihr ganz und gar vergeſſen, was der größte Dramatiker der Neuzeit, der alte Shakſpeare für die Aufgabe des Dichters und der Bühne erklärte: der Menſchheit einen Spiegel vorzuhalten, ihre Tugenden und Laſter zu zeigen!!

Die Herren ſcheinen auch jenes blutige Stück Weltgeſchichte vergeſſen zu haben oder in den Mantel chriſtlicher Liebe zu hüllen. Ich will es ihnen mit kurzen Worten in Erinnerung bringen und noch dazu

mit Worten, die ein der Ariſtokratie und dem Katholicismus angehöriger Schriftſteller geſchrieben. Man wird dann das Hugenottenſujet beſſer verſtehen und auch die Oper beſſer würdigen können.

„Die Häuſer Valois und Bourbon ſchienen in Liebe vereint und die vornehmſten Hugenotten waren in Paris verſammelt, als in der Nacht vom 24. Auguſt 1572 auf das Läuten der Frühmetten-Glocke die freiwilligen und gedungenen Mörder losbrachen gegen die arglos ſchlummernden Gäſte. Das erſte und vorzüglichſte Opfer war der große Admiral Coligny, welchen zu ſchlachten der Herzog von Guiſe über ſich genommen hatte. Coligny lag krank an einer Wunde, die er ein paar Tage zuvor durch einen verrätheriſchen Schuß empfangen. Im Namen des Königs ſtürmten jetzt die Mörder in ſein Haus, in ſein Zimmer und tödteten den ehrwürdigen Greis, der da betend ſich an die Wand lehnte, mit vielen Wunden. Den zerfleiſchten Leichnam warf man zum Fenſter hinaus, vor des Grafen von Angouleme, eines natürlichen Bruders des Königs, Füße. Dieſer, um ſeiner Freude gewiß zu ſein, wiſchte mit ſeinem Taſchentuch das Blut aus des Todten Angeſicht, erkannte ihn, und ſtieß ihn dann mit dem Fuße zurück. Zu gleicher Zeit begann das Morden in den Häuſern der übrigen Hugenotten (die Meiſten derſelben hatten durch Hinterliſt des Hofes in der Nähe des Admirals ihre Wohnung erhalten), in den Straßen, wohin die Aufgeſchreckten ſich flüchteten, in der Kirche, wohin eine Menge Schlachtopfer gelockt

oder geſchleppt wurde. Ein weißes Band am Arm und ein weißes Kreuz auf dem Hut unterſchied die Katholiken von den Ketzern; Fackeln vor allen Fenſtern erleuchteten die Mordnacht. Vor dem Eingang des Schloſſes ſtanden zwei Reihen Garden aufgeſtellt; ſie tödteten mit ihren Hellebarden die Unglücklichen, die man durch ſie hintrieb. Auch im Schloß, in allen Gemächern und Winkeln, floß Blut. Der König, das Mordgewehr in der Hand, rief ſeinem Schwager Heinrich von Navara und dem Prinzen Condé wüthend zu: Tod, Meſſe oder Baſtille! — Beide ſchworen zum Schein ihren Glauben ab. — Aus einem Fenſter des Schloſſes ſchoß dann der Tyrann, wie man ſagt, auf ſeine flüchtenden Unterthanen. Wenigſtens weidete er, in den Straßen von Paris an den folgenden Tagen herumgehend, ſeine Blicke an den blutenden Opfern, und da war es auch, wo man, als von Coligny's verweſender Leiche die Höflinge ſich abwandten, das Wort des Vitellius aus des Königs Munde vernahm: „ein todter Feind riecht immer gut!“ Auch die Königin Mutter mit ihren Hof-Frauen wandelte frohlockend umher, ſelbſt geilen Muthwillen übend an den nackten Männerleichen! — Drei Tage lang währte das Morden; die edelſten Häupter der Hugenotten, Coligny, des Admirals Eidam, Borni, Clermont, Lavardie de la Force, la Rochefoucauld, und viele andere, der Gemeinen aber eine ungezählte Menge, wurden alſo geſchlachtet. Und nicht nur in Paris, wo freilich die Hauptſcene war, ſondern auch in vielen andern Städ-

ten und Dörfern, in den meiſten Provinzen des Reichs fanden auf Befehl des Königs ſolche Ermordungen ſtatt. Zu Orleans verloren über 3000 Menſchen das Leben. Meaux, Angers, Troyes, Rouen, Bordeaux, Toulouſe, Lyon und viele andere erfuhren dieſelben Schrecken. Man ſagt, daß die Menge der auf den Feldern verweſenden oder in die Flüſſe geworfenen Leichname einen Peſtgeruch ausgehaucht und das Waſſer, ja ſelbſt die Fiſche ungenießbar gemacht habe. Sully rechnet, daß über 70,000 Hugenotten in dieſen Tagen das Leben verloren. Andere Schriftſteller zählen über 100,000. Wenige Statthalter weigerten ſich, die Mordbefehle zu vollziehen, und im Parlament zu Paris, als der König mit froher Stimme das Geſchehene als ein durch ihn geboienes Strafgericht gegen die rebelliſchen Hugenotten darſtellte, blieben die Männer des Rechts ſtumm, und wagte blos der Präſident de Thou einen halb unterdrückten Seufzer. Aber die entſetzliche Frevelthat, womit der Fanatismus die Geſchichte Frankreichs und der Menſchheit befleckte, verfehlte noch ihres Zweckes. Vergebens ward eine jährliche Feier zum Gedächtniß des über die Ketzerei errungenen Sieges verordnet, vergebens hielt Papſt Gregor XIII. darüber in unmenſchlichen Frohlocken ein kirchliches Dankfeſt und ſchlug Denkmünzen zur Verherrlichung des gelungenen Meuchelmordes: Die Hugenotten waren nicht vertilgt, und die Entronnenen ſtärkte der Muth der Verzweiflung. Sie zu beſchwichtigen, erließ der feige König, ſchon im zweiten Monat nach der Bluthochzeit, ein Edikt de

Schutzes und des Friedens. Umsonst! die Reformirten kannten jetzt den verrätherischen Laut. In den Waffen allein sahen sie Schutz. Ihren Sicherheitsplatz, la Rochelle, belagerte der Herzog von Anjou acht Monate lang mit einem gewaltigen Heer. Aber seine Macht zerschellte an dem unerschütterlichen Muth der Bürger. König Karl IX. starb am 30. Mai 1574 nach vielen körperlichen Schmerzen und Seelenleiden, unter Aeußerungen großer Gewissenspein und trostloser Verzweiflung." — Das ist die Zeit, wo das Laster die Tugend mordete!! Scribe und Meyerbeer waren also wohl berechtigt, ihr Sujet daraus zu entnehmen, um der Menschheit einen Spiegel ihrer Schandthaten vorzuhalten.

Und wie haben Dichter und Componist die Charaktere und Situation geschildert? Beide mit gewandter Meisterschaft und genialer Intuition. Was man an dieser Oper tadelt, daß sie lauter sittenlose Charaktere gegeben, gereicht ihr eines Theils zum Lobe, denn man gesteht zu, daß uns wirkliche leibhafte Personen vorgeführt, also die Charaktere mit psychologischer Naturwahrheit geschildert worden sind. Bloße Tugendhelden konnten sie in diesem Drama der Lasterhaftigkeit nicht geben, denn sie wollten ja eben die schauderhaften Gräuel jener entarteten Menschheit vorführen. In welchem Drama kommen überhaupt nur lauter gute Menschen vor?!

Charaktere sind es, die in den Hugenotten erscheinen. Leibhaftige, wirkliche, mit Geist, Fleisch und Blut

begabte Perſonen treten auf. Sowohl der rauhe Marcel, der ungeſchliffene Diamant, als der feurig liebende Raoul und Valentine nebſt den Höflingen und dem übrigen Gefolge ſind naturwahr charakteriſirt und pſychologiſch gekennzeichnet. Und was hat Meyerbeer für eine Muſik dazu geſchaffen?! Worte des Lobes ſind ohnmächtig, das Erhabene, Großartige und Schöne dieſer Oper zu bezeichnen. Wahr iſt es, beide Texte, ſowohl zu Robert als zu den Hugenotten entſprechen nicht nur allen Anforderungen eines guten Opernbuchs, ſie ſind auch voller Poeſie und dichteriſcher Schönheit, könnten als bloße Dramen ohne Muſik aufgeführt werden, wenn hier und da die Situationen in ausführlichern Worten dargeſtellt würden. Scribe hat es ſo recht verſtanden, ſeine Operntexte in Abreviaturen zu ſchreiben, wie es durchaus erforderlich iſt. Dabei recht ſpannende Handlungen, draſtiſche Scenen und lauter wirkungsvolle Situationen. Die tiefſten Gefühle des Herzens, die heftig erregteſten Leidenſchaften werden ſtets nur mit wenigen aber charakteriſtiſchen Worten ausgeſprochen, wodurch der Componiſt hauptſächlich befähigt wird, dieſelben gut muſikaliſch zu geſtalten und die nur ſkizzenhaft angedeuteten Gefühlsſituationen weiter auszumalen. Alle Seelenſtimmungen werden in den Scribe'ſchen Texten in lakoniſcher Sprache ausgedrückt, niemals findet man lange Verſe, wie es in den meiſten anderen Büchern der Fall iſt. Was ſoll der Componiſt mit zahlreichen langen Verſen! Mögen dieſelben auch noch ſo ſchön ausgearbeitet und voller

Poeſie ſein, ſie laſſen ſich nicht gut muſikaliſch und nicht dramatiſch wirkſam zu Tongebilden geſtalten!! Und dabei iſt der Tondichter an dieſe langen Verſe, wie an eine Kette geſchmiedet. Zwei, drei, höchſtens vier kleine Zeilen genügen, um ein ganzes Meer voller wogender Gefühle, Empfindungen und Gedanken auszuſprechen. Hierdurch iſt dem Tondichter das Skelett gegeben, um es mit Fleiſch und Blut, mit der belebenden Seele zu erfüllen. So haben ſich Scribe und Meyerbeer in die Hand gearbeitet.

Gleich in der Einleitung der Oper hat der Componiſt den Contrapunktiſten factiſch bewieſen, daß er mit größter Meiſterſchaft ein Thema höchſt intereſſant durchzuführen vermag, ſo daß es nicht nur den ſtrengſten Anforderungen des polyphonen Styls und dem contrapunktiſchen Regeln entſpricht, ſondern auch wirklich ſchön und von tief ergreifender Wirkung wird. Zugleich entſpricht dieſe kunſtvolle, thematiſche Bearbeitung der dramatiſchen Intention, erfüllt einen dramatiſchen Zweck. Es iſt nämlich das ſich in den ganzen Reformationskämpfen hindurchziehende Luther'ſche Lied: „Eine feſte Burg iſt unſer Gott", was auch durch die Oper geht. Dieſes Troſtlied mit ſeinem felſenfeſten Gottvertrauen wirkt in allen Schreckensnöthen der verfolgten Proteſtanten erhebend, begeiſternd, ſiegverheißend und dient gleichſam als die Parole, als Feldgeſchrei. Vermöge der thematiſchen Durchführung dieſes ſchönen Liedes hat Meyerbeer ſchon in der Einleitung den dramatiſchen Leitfaden und die Pointe der Handlung ge-

kennzeichnet. Und das wilde bachantische: „Zu Tische, zu Tische," kennzeichnet ebenfalls nicht nur die ganze Opernhandlung, sondern auch den Charakter der damaligen Zeit, das Leben und Treiben jener Menschen, welche auf der einen Seite zelotische Frömmler, auf der andern welt- und lebenslustige Zechbrüder waren und diejenigen Religionsgenossen wüthend mordeten und verbrannten, deren Glaube und Denkungsart oft nur in einigen Dogmen, Formeln, zuweilen nur durch einige Worte von dem ihrigen abwich.

Ja, es ist ein recht wilder, lebenslustiger, wahrhaft bachanalischer Chor, der die heuchlerischen Frömmler, schwelgenden Zechbrüder und zugleich wüthend mordenden Spiessgesellen zu Tische ruft. Effectvoll und dramatisch wahr! Was will man daran tadeln? — „Reich an Schönheiten und wirkungsvollen Situationen ist die Oper, hätte sie nur nicht so viele Sonderbarkeiten und Speculationen auf den Effect!" — sagen Manche. Was es mit der Speculation auf Effect für Bedeutung hat, darüber habe ich mich oben schon ausgesprochen und erwähne hier nochmals, daß es eine gedankenlose Redensart ist. Effect, Wirkung und sogar tiefergreifende Wirkung muß alle Poesie und Musik, müssen alle Kunstwerke der Plastik, Malerei, Musik und Poesie hervorbringen, sonst kann man sie nicht als schöne Kunstwerke bezeichnen. In der Poesie mag ein sogenanntes „Lehrgedicht" blos erzählend belehren, ohne zu rühren, zu ergreifen, und ohne zu begeistern. Diese didactische, mit kalter Reflexion geschaffene Poesie hat

wenig Werth, mag sie auch als Kunstgattung bestehen bleiben oder im Epos vorübergehend erscheinen. Die Lyrik, das Drama, die Oper und Sinfonie, überhaupt alle vollendeten Kunstwerke sämmtlicher Kunstgattungen müssen tiefergreifende, oft wahrhaft erschütternde Wirkungen hervorbringen, also Effect machen, wenn sie Erfolg haben, das Publicum erfreuen und begeistern sollen. Nur hierdurch pflanzen sie sich durch Jahrhunderte fort, werden von allen Generationen der Menschheit bewundert und genossen und leben unsterblich wie die Gesänge des alten und doch ewig jungen Homer, der vor drei Jahrtausenden so Herrliches und Göttliches geschaffen, was noch heute die Gemüther ergreift und zum Mitgefühl bewegt.

Hinsichtlich der Sonderbarkeiten führt man unter andern die Arie des Marcell an: „Hauet sie, mordet sie, würget sie!“ u. s. w. Das Gepfeife der Piccolflöte nebst obligaten großen Trommelschlägen und dabei gar keine eigentliche Harmonie, sondern hohle Quintenfortschreitungen, hat man als den größten Unsinn, ja sogar als die größte Albernheit bezeichnet, welche uns je in einer Oper geboten worden sei.

Freilich, eine hübsche gefällige Melodie ist diese Arie oder Scene nicht. Sie wird sogar fast Jedem beim erstmaligen Hören als eine „Sonderbarkeit“ erscheinen. Doch müssen wir das Musikstück, die singende Person und deren Charakter nebst der Situation, das Jahrhundert und die Zeitstimmung betrachten, wenn wir es gerecht würdigen und verstehen wollen.

Der eifrige, felſenfeſtglaubende Hugenott Marcell, dieſer rauheſte der rauhen verwilderten Krieger ſingt hier im wilden blutdürſtigen Schlachtgeſang ſo recht die leidenſchaftlichen Kampfgefühle ſeines nach Blut und Rache dürſtenden Herzens. Sie, die eifrig und felſenfeſt glaubenden Hugenotten, welche von den leichtſinnigen, ſcheinheiligen und wortbrüchigen Frömmlern ſo oft getäuſcht, betrogen, gemordet, — wieder mit ſchönſeligen Verſprechungen getirrt, in Sicherheit gewiegt und abermals getäuſcht und mit ſchändlichſter Grauſamkeit gemordet wurden, ſie mußten in furchtbarſter Rache ergrimmt denſelben nur Tod und Verderben ſchwören, um die eigene Exiſtenz zu erhalten. Und in dieſen blutdürſtigen Rachegefühlen ſingt Marcell ſeine Arie, d. h. die wilden Kampfgefühle ſeines leidenſchaftlichen Herzens aus, wozu die ſchwirrende Schlachtenpfeife nebſt den Kanonenſchlägen der großen Trommel eine echt charakteriſtiſche Begleitung bilden.

Wenn man die Arie aus dieſem Geſichtspunkte betrachtet, Charakter, Situation und Zeitſtimmung erwägt, ſo ſollte man eher auf den Gedanken kommen, Meyerbeer habe uns einen überlieferten Schlachtgeſang aus jener blutdürſtigen Zeit gegeben, als das Ganze für Widerſinn erklären.

Und was die hohlen, ſtufenabwärts fortſchreitenden Quintenfolgen der Begleitung betrifft, ſo ſind auch dieſe höchſt charakteriſtiſch, nicht nur zur Schilderung der Seelenſtimmung, ſondern auch zur Kennzeichnung des frühern Muſikzuſtandes.

Diejenigen Schriftsteller, welche hierüber ihr Verdammungsurtheil ausgesprochen, wissen wahrscheinlich nicht, daß noch im 14. und 15. Jahrhundert die Terz im Accorde sehr oft fehlte, also nur Grundton, Quinte und Octavenverdoppelung als Zusammenklang ertönte und zur Begleitung diente.

Eigenthümliche Musik! die Terz — das Herz des Accordes — fehlte, die Begleitung schritt nur in hohlen Quinten und Octaven fort. Und das hat Meyerbeer in diesem wilden Schlachtgesange ebenfalls gethan und dadurch nicht nur die blutdürstige Seelenstimmung des rauhen Kriegers charakteristisch geschildert, sondern zugleich ein Musikstück im Styl der frühern Zeit gegeben. Ist es ihm nicht durch Ueberlieferung in die Hand gekommen, hat er es wirklich selbst componirt, so hat er ein Stück Zeit- und Musikgeschichte buchstäblich gegeben.

Nun bedenke man auch, daß ein wilder blutdürstiger Schlachtgesang wie dieser, und von einem solchen rauhen Krieger wie Marcell, nicht auf einer hübschen, gefälligen Melodie gesungen werden kann. Donizetti, Verdi und noch viele andere Componisten würden es wahrscheinlich gethan und eine gefällige Melodie gebildet haben, welche die Menge nach der ersten Vorstellung auf der Straße nachpfeifen konnte, aber wäre sie charakteristisch und psychologisch wahr gewesen!! Was also oberflächlich betrachtet als eine Sonderbarkeit erscheint, ist bei gründlicher Prüfung ein echter dramati-

ſcher Charakterzug. So die Arie des Marcell und noch manche andere Piece.

Soll ich nun von den großartigen Schönheiten dieſer Oper reden? Von den melodiſchen und harmoniſchen Schönheiten! den großartigen dramatiſchen Orcheſtereffecten und kunſtvollen Themadurchführungen, welche — melodiſch ſchön, kunſtvoll bearbeitet — zugleich echt charakteriſtiſch die Handlungen und Situationen ſchildern, alſo dramatiſche Zwecke erfüllen! Wollte ich das, ſo müßte ich ganze Bogen über eine Scene und über die Oper ein großes Buch ſchreiben, um all das Herrliche und Vortreffliche analyſirend darlegen zu können. Betrachten wir nur die Scene, wo Raoul den muthwilligen Angriff der Studenten und die Rettung der Dame den Rittern kund thut. Declamatoriſch im Recitativſtyl erzählt er, wie der wilde Haufe die Sänfte verfolgt und die Dame unanſtändig behandelt. Es konnte dies nur proſaiſch in ſprechendem Muſikton erzählt werden. Als er ſich aber erinnert, wie ihn der Anblick jenes himmliſch holdſeligen Antlitzes entzückt und in tiefſter Seele bewegt hat, o da ſtürmt ſein Herz voller heißer Liebesgluth in das feurig liebende Adur und beſingt in heißeſter tiefergreifendſter Liebeswonne die Seligkeit des genoſſenen Blicks, die himmliſchen Gefühle, welche ſeine Bruſt durchſtrömten und ihn zur heißeſten Liebe entflammten.

Bei Berichtung des weitern Vorfalls geht er wieder in den Erzählungston, in die mehr klar ſprechende und proſaiſch erzählende Recitativform über, ſobald er

aber wieder auf die holde Engelsgeſtalt zu ſprechen kömmt, fällt er abermals in das liebeglühende A-dur Solo und ſchildert die himmliſchen Liebesgefühle ſeiner tieferregten Seele. Und hierzu ſtimmt jedesmal das ganze Orcheſter ein, um die übervolle Wonne des liebetrunkenen Herzens zu ſchildern. Das ganze Orcheſter ſtrömmt über in lauter heiße Liebeswonne, alle Inſtrumente athmen nur glühende Liebe und Liebesluſt. Es iſt ein ganzes Meer voller feuriger himmliſcher Liebesſeligkeit, ſo daß man die Heißgeliebte ſogleich umfaſſen und ewig in ſüßer Umarmung mit ihr verharren möchte. —

Ja das iſt feurige Liebesgluth, die hat der Meiſter in unübertrefflicher tiefergreifender Schönheit dargeſtellt.

Greifen wir noch eine Scene heraus, etwa die ſchon erwähnte Verſchwörungsſcene im 4. Act. Dieſer ganze Act iſt von Einigen als das größte Meiſterſtück der Oper, ja als eines der größten Meiſterſtücke dramatiſcher Tonkunſt bezeichnet worden.

Und in der That, es iſt eine der großartigſten, erhabenſten und ſchrecklichſten Scenen, welche über die Bühne gehen. Wie eifrig wird der ſchauderhafte Mordanſchlag berathen und beſchloſſen. An der Spitze der Mordbande der heilige Prieſter! Denn die verhaßten Ketzer ſollen zur „Ehre Gottes“ gänzlich ausgerottet werden. Zur „Ehre Gottes“ werden die Mörder zur glühendſten Mordluſt angefeuert und ihr ſchändliches Vorhaben wird mit dem Segen der frommen

Prieſter geheiligt. Dieſe fachen den Racheeifer der blutgierigen Mordgeſellſchaft zur raſendſten Kampfeswuth an. Die Muſik ſteigert dieſe Gefühle von ihrem Beginn bis zu gänzlichen Wuthausbrüchen. Das Werden und Wachſen der Leidenſchaften, welche ſich immer mehr ſteigern, immer wilder und tobender werden und bis zum größten Sturme der blutdürſtigſten Schlachtenwuth anwachſen, iſt hier mit der höchſtvollendetſten Meiſterſchaft geſchildert und mit ſolch ergreifender Tonmacht dargeſtellt, daß man ſogleich zu den Waffen greifen und ſich in das wildeſte Kampfgewühl ſtürzen möchte.

Ueberhaupt hat Meyerbeer in dem Werden, Wachſen und Steigern der Leidenſchaften eine Genialität und Originalität entfaltet, wie noch kein Componiſt vor ihm. Selbſt in Gluck's und Mozarts Opern — die ſolche Scenen gar nicht bringen — iſt ſo etwas nicht zu finden. Ja, es hat überhaupt gar kein Tondichter wieder ähnliche Situationen dargeſtellt. Meyerbeer ſteht hierin wahrhaft groß, unübertrefflich groß und einzig da. Es gehört viel geiſtiger Fonds dazu, ſolche Scenen zu ſchaffen, für das ganze Orcheſter ſolche Ideen zu bilden, wo jedes, auch das unbedeutendſte Inſtrument mit zum Werden und Wachſen der Leidenſchaften wirkt und endlich der orkanartige Wuthausbruch wie aus einem einzigen Rieſenorganismus ertönend dahin brauſt und gleich einem gewaltigen Bergſtrome Alles im wilden Strudel mit fortreißt. — Ach! und wie fieberverregend ſteigert ſich die Duettſcene

im 4. Act, wo Raoul, mit der Geliebten allein, das wüthende Morden ſeiner Brüder und Glaubensgenoſſen mitanhört!

Er vernimmt die Schüſſe, hört ihr Stöhnen und Hilfegeſchrei! – Ach! und er möchte fort in den Kampf, ihnen helfen! —

Und er kann und darf nicht fort! Süße Liebe feſſelt ihn mit Zaubergewalt. Doch er muß — er muß in den Kampf, um den Glaubensgenoſſen beizuſtehen. Er will ſich losreißen und kann nicht. Doch die Angſt, die Verzweiflung ſteigert ſich zur Todesverachtung und treibt ihn endlich in das blutige Kampfgewühl. —

Alle Nerven, alle Fibern zittern bei dieſer Muſik, ſo gewaltig tiefergreifend ſchildert ſie dieſe Seelenſtimmungen, wo Ehre, Pflicht und Liebe mit einander kämpfen und von der Straße das Morden und Todesröcheln heraufſchallt. —

So darf man ſich nicht wundern, daß auch dieſe Oper gleich „Robert“, die Runde um die Erde machte und überall die größte Senſation hervorrief. Ja, ſie erregte die Geiſter ſtets ſo ſtark, daß man es in katholiſchen Ländern gerathen fand, ihr einen andern Text — die Ghibellinen in Piſa — unterzulegen. Selbſt in dem proteſtantiſchen Heſſen-Caſſel wurde die Oper noch in den vierziger Jahren mit dieſem untergeſchobenen Sujet gegeben. Ich ſelbſt habe den Vorſtellungen mit beigewohnt. Es geſchah dies, um nicht den Haß zwiſchen Katholiken und Proteſtanten zu nähren

und anzufachen, und um die Schandthaten, welcher jener Partei nicht zur Ehre gereichen, mit dem Mantel der Vergessenheit zu umhüllen. —

Daß auch in den „Hugenotten" manche Concertfiguren, viele Passagen der dramatischen Wahrheit weniger entsprechen und wegfallen könnten, gestehe ich zu. Diese Phrasen berechtigen aber nicht zur Verdammung des ganzen Werks, wie es noch heute von gewissen Tagesrecensenten geschieht. —

Nach den glücklichen Erfolgen des „Robert" und der „Hugenotten" war Meyerbeer ein weltberühmter Mann geworden. Er hatte nun alle seine Vorgänger und Zeitgenossen in Schatten gestellt. Solche große und großartige Opern hatte noch kein Componist geschaffen. Wie sehr man sich auch noch an den Werken Rossini's, Bellini's, Donizetti's, Auber's u. A. ergötzte und erfreute, das sah und fühlte Jeder, daß sie im Vergleich zu Meyerbeer's großartigen Musikdramen doch nur kleine Werke sind. Ja selbst die klassischen deutschen Opern unseres Mozart, Weber und Spohr wurden durch Robert und die Hugenotten lange Zeit in den Hintergrund gedrängt, so überwältigend electrisirten sie das ganze Publikum. Denn selbst die schmähenden Kritiker besuchten die Vorstellungen, trotz ihres Judenhasses und der Meyerbeer-Antipathie. Es gibt wohl keine Schaubühne auf der Erde, wo nicht diese beiden Opern gegeben worden wären. Alle Regenten beehrten ihn mit Orden und alle Institute ernannten ihn zum Ehrenmitglied. —

Wie hat der Meiſter hierin ſo recht deutſche Gedankentiefe und Ideenfülle mit melodiſcher Schönheit und ſüdlicher, glühender Leidenſchaft vereinigt! Deutſche Gedankentiefe, ſüdliche Melodiengluth und franzöſiſche feurige Leidenſchaft vereinigen ſich zum harmoniſch ſchönen Kunſtwerk, das allen Anforderungen des dramatiſchen Zwecks entſpricht; ja, nicht nur entſpricht und erfüllt, — ſondern die dramatiſche Aufgabe viel höher ſtellt und meiſterhafter löſt, als alle vorherigen Verſuche dieſer Art. Das ſchwierige Problem, ein großartiges Muſikdrama zu ſchaffen, iſt durch dieſes Werk gelöſt und vollendet worden. Mag die Zukunft noch andere Verſuche bringen, wie es Richard Wagner bereits gethan hat, dieſe Kunſtgattung in Geſtalt der Meyerbeer'ſchen Oper, wird dennoch nicht untergehen, ſondern mit den Werken ſelbſt unſterblich leben, d. h. ſo lange civiliſirte Menſchen auf der Erde wohnen.

In den Hugenotten hat ſich Meyerbeer noch mehr als im Robert von dem dogmatiſchen Formalismus emancipirt und die gebräuchlichen Arien-, Duett- und Chorformen nach dramatiſchen Zwecken umgeſtaltet. Auch der Dichter hat viel freier gearbeitet, den Text mehr nach dramatiſcher Intention, als nach den althergebrachten Muſikformen gebildet.

Dadurch wurde es dem Componiſten möglich, über die abgezirkelten Formen hinaus zu gehen und Scenen zu ſchaffen, welche gleichſam durch die Handlung geſtaltet, von der Handlung und den Situationen dictirt werden.

Der echt dramatische Opernstyl, welcher die Handlung nach Ort und Zeit schildert, die Charaktere nach ihrer Nationalität und dem Zeitalter, worin sie leben und wirken, kennzeichnet und also mit historischem Colorit darstellt, ist durch die Hugenotten in fast noch höherm Grade vollendet worden als im Robert. Sämmtliche Musikformen sind hier ganz und gar den dramatischen Zwecken dienstbar gemacht und als Mittel zur naturwahren, psychologischen und historischen Charakterschilderung verwendet worden. Meyerbeer hat also durch die Hugenotten ein Stück Weltgeschichte musikalisch illustrirt, stellt Geist und Charakter, Lebensart und Sitten der Hugenottenkämpfe mit psychologischer Naturwahrheit dar, während er im Robert das Mittelalter mit seinem Ritterthum und Klosterwesen historisch schilderte. Demnach besteht eines seiner größten Verdienste darin, der Welt durch Thaten gezeigt zu haben: daß die Musik den Geist und Charakter des Zeitalters, die Lebensart und Sitten eines Volks aus irgend einer Zeit mit psychologischer Naturwahrheit historisch treu zu schildern und also das Volksleben eines Zeitalters nach seiner eigenthümlichen Nationalität zu kennzeichnen vermag.

Und dies ist durchaus erforderlich, soll ein grosses musikalisches Drama als klassisches Kunstwerk geschaffen werden. Der Componist muß über die engen Schranken seines particularistischen Nationallebens hinausgehen, sich in den Geist und Charakter anderer Völker aus andern Zeiten versetzen und in deren Gefühls- und Gedankenkreis hineinleben; kurz gesagt: er muß mit psychologischer Naturwahrheit die Weltgeschichte musikalisch schreiben.

Meyerbeer hat dies durch seine spätern Werke vollbracht. Und ich nenne diesen, von ihm geschaffenen Styl nicht den historischen, — eine Benennung, die auch ganz angemessen ist, — sondern bezeichne ihn als den einzig wahren dramatischen Opernstyl. Dieser Styl, diese historische Darstellungsweise waltet auch in seinen spätern Opern, hauptsächlich im Prophet; weniger treu in der „Afrikanerin" und den beiden kleinen Opern. Wohl aber bringt „Struensee" echt historische Charakterzüge.

Sechzehnter Abschnitt.

Das Melodrama „Struensee".

Meyerbeer, ein tief- und zartfühlender Gefühlsmensch, ward durch den frühzeitigen Tod seines innig geliebten Bruders Michael Beer sehr schmerzlich berührt. Wie ich schon oben meldete, starb dieser hoffnungsvolle Dichter in der Blüthe seines Lebens, ohne seine Geisteskraft hinreichend entfalten zu können. Zwar hat er bedeutungsvolle Werke geschaffen, aber eine längere Lebensbahn würde noch reifere Früchte erzeugt haben. Auch muß der Dichter wirken, daß seine Werke in der Welt bekannt werden, sonst verschwinden sie spurlos in dem großen Haufen Maculatur und wären es die besten und vollkommensten Producte. Beides hatte Michael Beer nicht vermocht, denn er sank als angehender Dreißiger in die kalte Todengruft. Vom Trennungsschmerze tief ergriffen, beschloß der nun weltberühmt gewordene Meyerbeer den früh verblichenen Bruder durch eines seiner Werke zu verherrlichen. Demzufolge componirte er die Musik zu

„Struenſee", welche aber erſt am 26. September 1846 in Berlin zur Aufführung kam.

Dieſer in Dänemark ſchnell emporgekommene, zum Grafen avancirte Deutſche, wurde bekanntlich das Opfer der rachſüchtigen Ariſtokratie, welche einen Parvenu und Günſtling ſtets haſſen wird, wenn er ſich nicht zum Werkzeug ihrer Abſichten erniedrigt. Struenſee fiel aber auch durch die Inconſequenz ſeines Charakters. Und dieſe Inconſequenz hat der Dichter als Hauptmotiv ſeines Trauerſpiels benutzt. Die Charakterzeichnung iſt gut, die Sprache ſchön und von tief ergreifender Wirkung. Und was hat Meyerbeer für eine Muſik dazu geſchaffen! Worte genügen nicht, die wundervollen Schönheiten zu kennzeichnen. Sie gehört mit zu dem Vollendetſten, was aus ſeinem Geiſte erzeugt iſt.

Hierbei hat er der Welt gezeigt, daß er eine klaſſiſche Ouverture zu ſchreiben vermag. Zu den langen, fünfaktigen Opern that er es nicht, weil ſie ſo ſchon ſehr lang ſind. Zu dieſem Trauerſpiel componirte er aber ein Werk, das ohnſtreitig den erſten Rang unter ſämmtlichen claſſiſchen Ouverturen einnimmt. Sie gehört mit zu den groſsartigſten, ſchönſten und vollkommenſten Werken dieſer Kunſtgattung und ſteht Mozart's und Beethoven's claſſiſchen Ouverturen würdig und ebenbürtig zur Seite. Sie führt uns das ganze Drama im Geiſte vorüber; das Trauerſpiel wird mit ſeiner Hauptkataſtrophe — der Enthauptung Struenſee's muſikaliſch dargeſtellt. Die Ouverture dient alſo

nicht blos als Einleitung, ſondern gibt zugleich ein Bild der ganzen Handlung. Dies iſt ihr dramatiſcher Werth. In rein muſikaliſcher Hinſicht zeichnet ſie ſich dadurch aus, daß ſie nicht nur als Meiſterwerk kunſtvoller thematiſcher Bearbeitung daſteht, ſondern — was bei Werken in polyphonem Styl ſelten iſt — auch die ſchönſte, tiefergreifendſte Melodik entfaltet. Dabei iſt das ganze Orcheſter mit großer praktiſcher Gewandtheit behandelt und bringt wahrhaft erhabene Effecte hervor. Von erſchütternder Wirkung iſt der Moment, wo die Enthauptung Struenſee's muſikaliſch (durch das gewaltige Tuba Fis) dargeſtellt wird.

Sogleich der Anfang in dem herrlichen Desdur iſt von wundervoller Schönheit. Harfenton und Poſaunenklänge bringen eine tiefergreifende Wirkung hervor, ſie ertönen wie Geiſterklänge einer andern Welt. Es iſt eine Muſik der Seraphims, wie ſie jene heilige Sage ſchildert; himmliſche Sphärenklänge, womit die vielduldenden Erdenkinder auf ſchöneren Welten empfangen werden, wenn ihre Seelen ſich aus dem irdiſchen Jammerthal losringen und ins Reich der ewigen Seligkeit einziehn. Ein ſolches Loos hat wohl die arme, verfolgte und verleumdete Schmerzensdulderin, Königin Mathilde, nach überſtandener Erdenpein verdient.

Das erſte ſehr gut durchgeführte Allegromotiv repräſentirt gleichſam den grollenden Rachegedanken der Verſchworenen, welcher in den unterſten Volksſchichten verbreitet wird, um ſie gegen Struenſee und die Köni-

gin Mathilde aufzuwiegeln. Dieſe fleht und ſucht in der wundervoll ſchönen Esdur-Cantilene — von der ſanften B-Clarinette vorgetragen — zu beruhigen, aber vergebens. Der grollende Rachegedanke läßt ſich nicht beruhigen, ſondern wälzt ſich immer weiter und weiter. Während des herrlichen, tiefergreifenden Clarinetten-Solos, grollt fortwährend in der Tiefe die dumpf murmelnde Celloſigur, wälzt ſich immer weiter, aus einer Region in die andere und gelangt endlich zur Wuth und Rache ſchnaubenden Herrſchaft, um das verhaßte Paar zu ſtürzen. Dann erſchallt wüthendes Triumphgeſchrei, wildes Frohlocken über den Fall der Unglücklichen und den blutdürſtigen Sieg der Rachſucht.

So entſpricht dieſe Ouverture den höchſten dramatiſchen Zwecken, iſt überreich an melodiſchen und harmoniſchen Schönheiten und großartigen Orcheſtereffecten, dabei ein Meiſterſtück höchſt kunſtvoller thematiſcher Durchführung, — kurz geſagt: ein klaſſiſches Werk.

Das Eingreifen der Muſik in die Handlung iſt ganz zweckmäßig und wirkungsvoll angeordnet. Daß auch hier viele Schönheiten geboten werden, läßt ſich denken. Von wahrhaft bezaubernder Wirkung iſt die Muſik zur Traumſcene. Zwar eine Analogie von Goethe's „Egmont", wirkt dieſer Anklang doch nicht ſtörend. Ebenſo dramatiſch wirkſam iſt die Einführung des däniſchen Nationalliedes: „König Chriſtian ſtand am hohen Maſt ꝛc."

Ueberhaupt dient die ganze Muſik zur weſentlichen

Ergänzung, zur Schilderung und weitern Ausmalung der Gefühlsſtimmungen und Geiſtesſituationen, wodurch der Hochgenuß des ganzen Werks bedeutend erhöht wird.

Es iſt zwar auf faſt allen Bühnen gegeben — mit und ohne Muſik — und beifällig aufgenommen worden, von zahlreichen Wiederholungen meldet aber die Theaterchronik nichts. Geht es mit Goethe's und Beethovens „Egmont" anders? Iſt dieſer ein ſtehendes Repertoirſtück wie z. B. Werke der Birch-Pfeiffer!? Nein. Klaſſiſche Werke werden überhaupt ſelten gegeben. Es liegt dies nicht blos an den Theater-Intendanten, ſondern auch an jenem großen Theil des Publikums, dem ſolche Poeſie zu hoch ſteht und keinen Genuß gewährt. Werke mit hiſtoriſchen Sujets verlangen etwas Geſchichtskenntniß, wenn ſie verſtändlich werden und Vergnügen gewähren ſollen. Mag der Dichter die ganze Expoſition auch noch ſo klar darlegen, ohne Geſchichtskenntniß gewährt die Handlung nicht das hohe Intereſſe.

Mit den Melodramas hat es noch eine ganz andere Bewandniß, weshalb ſie nicht ſo populär werden, wie ſie es verdienen.

Erſtens iſt die Zahl derſelben ſehr klein, die beiden genannten ſind die einzigen Meiſterwerke. Zweitens iſt die Aufführung ſehr ſchwierig und jetzt bei den Spielern der Hauptrollen muſikaliſche Bildung voraus, wenn ſie vollendet executirt werden ſollen. In Scenen, wo die Muſik während der Rede die Gefühls-

ſtimmungen ſchildert, die durch Worte ausgeſprochnen Gedanken und Gefühle muſikaliſch darſtellt, muß der Schauſpieler taktgemäß, ja zuweilen ſtreng im Takte reden, wenn nicht Contraſte zwiſchen dem geſprochnen Wort und der Muſik entſtehen ſollen. Dies iſt bei ſchnellem Wechſel der Gefühlsſituation leicht der Fall. Der Tondichter ſchildert z. B. die durch Worte ausgeſprochnen Gefühle des tiefſten Schmerzes, — der Verzweiflung, — plötzlich erſcheint ein Hoffnungsſtrahl der Freude, dieſe Worte zu früh oder zu ſpät declamirt, würden vielleicht in der Muſik auf die Gefühle des Schmerzes oder auf irgend eine andere Situation fallen und hierdurch nicht nur die Wirkung ſchwächen, ſondern ſogar einen lächerlichen Widerſpruch hervorrufen. Ebenſo muß der Mime richtig pauſiren können, während die Muſik die ausgeſprochnen Seelenſtimmungen weiter ausmalt. Ein zu frühes oder zu ſpätes Wiederanfangen der Rede würde ebenfalls einen widerſpruchsvollen Contraſt verurſachen.

Hieraus geht hervor, daß das Componiren eines Melodramas ſeine ſehr großen Schwierigkeiten hat und nur von Meiſtern wie Beethoven und Meyerbeer befriedigend vollbracht werden konnte.

Es gehört immer noch zu den größten Hauptaufgaben der Tonkunſt: naturwahre Seelengemälde zu ſchaffen. Dies iſt nicht nur für die Oper, ſondern auch für das Melodrama das allerwichtigſte Haupterforderniß. Beſonders ſchwierig ſind ſolche Scenen zu componiren, wo zum geſprochenen Wort die Muſik

ertönen ſoll, um die Gedanken und Gefühle, welche der Schauſpieler ſoeben ausſpricht, durch Tongebilde zu ſchildern. Nicht nur, daß es treu den Worten, mit pſychologiſcher Naturwahrheit geſchehen muß, der Componiſt hat auch darauf zu achten, daß er ſeine Seelenſchilderungen, ſeine Tongebilde ſo einrichtet, daß der Mime der Situation gemäß fortſprechen kann, nicht zu lange warten, ſich aber auch nicht zu übereilen braucht.

Das ſind Probleme, welche nur das Genie vollkommen zu löſen vermag. Außer dieſen Schwierigkeiten exiſtirt noch ein anderes Hinderniß, ein Vorurtheil gegen das Melodrama, wenigſtens in manchen Köpfen. Gewiſſe ſich weiſe dünkende Kritiker bezeichnen es verächtlich als eine Zwittergattung, weder Oper noch Schauſpiel; ſtellen auch wohl das Dogma auf, der Dichter ſolle ganz allein durch ſein Werk — ohne Muſik — auf das Publikum wirken und begeiſtern. Dies iſt eine abgeſchmackte Lächerlichkeit. Als ob ein gedankenreiches, poeſievolles Drama durch eine hinzutretende claſſiſche Muſik beeinträchtigt würde!! Im Gegentheil, die Wirkung wird erhöht. Die größten Dramatiker haben oft während ihres Schaffens das Bedürfniß einer ergänzenden, die Gefühlsſituationen ſchildernde Muſik gefühlt und in ihren Werken angedeutet. Es ſind das jene Scenen, wo die handelnden Perſonen vom Gefühlsleben übermannt werden und es in lyriſchen Expoſitionen ausſtrömen. Man denke nur an „Maria Stuart", die „Jungfrau von Orleans" und an viele andere Dramen alter und neuer Dichter.

Das lächerliche Vorurtheil ſcheint mehr aus der Eiferſucht der Poeten gegen die Componiſten herzuſtammen, nämlich, den Erfolg ſich ganz allein, nur ihrem Werke verdanken zu wollen.

Ein gutes Drama wird durch eine hinzutretende claſſiſche Muſik, welche die Gefühlsſituationen ſchildert und weiter ausmalt, nicht beeinträchtigt, nicht in der Wirkung geſchmälert, ſondern weſentlich bereichert und der Genuß erhöht. Das iſt eine längſt ausgemachte, abgethane Sache. Zum Troſt für ſehr ehrgeizige Gemüther bemerke ich, daß auch der Ruhm des Dichters nicht geſchmälert wird, wenn auch die Muſik zum günſtigen Erfolge Etwas oder Viel beiträgt. Man wird dennoch das Drama hoch ſchätzen und gerecht würdigen, wenn es hohen Geiſtesgehalt, poetiſchen Werth beſitzt. Das erlebt man ja an den Operntexten. Wird nicht der Dichter, ſelbſt wenn er nichts weiter geſchrieben, als ein gutes Opernbuch, allgemein verehrt und beliebt! Er wird verehrt und berühmt, trotzdem er eigentlich nur eine kunſtvolle poetiſche Skizze geliefert hat. Um ſo mehr iſt dies beim Dramendichter der Fall. Wer denkt wohl daran, Goethe's Ruhm bezüglich ſeines „Egmont" zu ſchmälern, obgleich der Beethoven'ſchen Muſik ein großer Antheil des günſtigen Erfolgs zugeſchrieben werden muß. Und das von Meyerbeer zum Melodrama geſtaltete Trauerſpiel „Struenſee" wird auch ohne die klaſſiſche Muſik gefallen, günſtigen Erfolg haben und dem früh verblichenen Dichter einen Ehrenplatz in der Literatur ſichern.

Was nun jene Schrulle betrifft, das Melodrama sei nur eine Zwittergattung zwischen Oper und Drama, so ist nach dem Gesagten weiter nichts darauf zu erwiedern, als daß es eine unsinnige gedankenlose Redensart ist. Wäre ein solcher Vergleich treffend, was aber durchaus nicht der Fall, so könnte die Berechtigung zur Existenz dennoch nicht bestritten werden. Man kann auch das Melodrama als eine eigene Kunstgattung betrachten und weiterbilden, so gut als die Oper. Der Polyp ist weder Pflanze, noch Thier, sondern repräsentirt eine Mittelgattung, eine Uebergangsstufe zwischen beiden Naturreichen und dennoch ebenso gut zur Existenz im Schöpfungsplan berechtigt wie die andern Naturprodukte. Mit demselben Recht können wir das Melodrama als eine eigene Kunstgattung betrachten und ihr einen Ehrenplatz unter den verschiedenen Kunstgebieten anweisen.

Was soll überhaupt daraus werden, wenn der Dichter nur sein Drama, wie er es geschrieben, ohne musikalische Zuthat, zur allgemeinen Herrschaft bringen will! Diese kuriose Idee hat schon in mehreren Köpfen gespukt, die Oper sollte sogar ganz verschwinden. Darf man sich da wundern, wenn das Extrem auf anderer Seite hervortritt und der Componist, in der Person Richard Wagners, nur seinem Musikdrama die Alleinherrschaft vindicirt! Darf man sich wundern, wenn dieses musikalische Zukunftsdrama nicht nur die bisherige Oper und das recitirende Schauspiel gänzlich absorbiren und verdrängen, sondern auch die andern

Künſte in ſich aufnehmen und zwar in dem Grade, daß ſie außerdem nur von geringer, untergeordneter Bedeutung forteriſtiren ſollen!

So ruft ein Extrem das andere hervor. Exclusive Poeten wollen nur dem Schau-, Trauer- und Luſtſpiele den höchſten Ehrenplatz einräumen, und der Zukunftscomponiſt nur ſeinem muſikaliſchen Zukunftsdrama die Priorität und Alleinherrſchaft ſichern.

Ich bin kein Gegner Richard Wagners und werde ſpäter ſeine Verdienſte und genialen Leiſtungen beſprechen und ehrenvoll würdigen, wie ſie es verdienen. Nur kann ich jener ſonderbaren Anſicht nicht beiſtimmen, daß die Oper, wie er ſie geſtalte, zur alleinigen Herrſchaft kommen und alle andern Kunſtgattungen verdrängen ſoll.

Ich begreife nicht, daß die Herren nicht gewahren, wie abſurd, wie unſinnig es iſt, der Menſchheit zuzumuthen, ſich nur an einer Kunſtgattung zu erfreuen und darüber alle andern zu vergeſſen. Welche erbärmliche Armſeligkeit! die reiche Mannigfaltigkeit der Kunſtgattungen ſoll zu Gunſten einer einzigen verſchwinden! Wie man ſolchen Unſinn auszuſprechen vermag, iſt ganz unerklärlich.

Jemehr Kunſtgattungen und Kunſtproducte wir beſitzen, deſto reicher und mannigfaltiger werden unſere geiſtigen Genüſſe. Erkennen wir alſo dem Melodrama die volle Berechtigung zur Exiſtenz zu und freuen wir uns, wenn das Repertoir durch ein neues klaſſiſches Werk — wie Struenſee — bereichert wird. —

Nach der Production der Hugenotten, welche in die dreißiger Jahre fiel, entstand eine längere Pause in Meyerbeer's Schöpferthätigkeit. Er componirte zwar viele kleine Piecen, Fackeltänze, Märsche ꝛc., aber ein größeres Werk schuf er erst Ende der vierziger Jahre, ich meine „den Prophet." Bevor ich diese große Oper bespreche, erwähne ich erst ein anderes Ereigniß, das in diese Lebensperiode fiel, welches zwar keinen wesentlich umgestaltenden Einfluß auf seine Schöpferthätigkeit ausübte, ihm jedoch mancherlei Mühe verursachte und Zeit wegnahm. Zeit ist nicht nur für den Geschäftsmann, sondern auch für den Künstler — Geld, ja viel mehr als Geld, — Zeit ist für Componisten und Dichter — Geist. Denn die Ideenproduction erfordert Zeit, viel Zeit, sogar ungestörte Zeit. Der Geistesgehalt bedarf der gehörigen Reife und sorgsamen Bearbeitung, bevor er als classisches Kunstwerk in die Oeffentlichkeit zu treten vermag.

Bisher hatte Meyerbeer ohne Amtsthätigkeit gelebt und seine ganze Zeit nur dem Studium und der Composition gewidmet. Er konnte demzufolge auch seiner Wanderlust genügen und lebte abwechselnd in Italiens schönen Städten, in Paris und zuweilen in seiner Vaterstadt, in letzterer stets nur kurze Zeit. Denn noch immer herrschte in Berlin die größte Antipathie gegen Meyerbeer und seine Musik, trotzdem „Robert" und die „Hugenotten" die Wanderung um die Erde gemacht und auf allen Bühnen gegeben wurden; trotzdem die herrlichen Melodien in allen Concertsälen, großen

Paläſten, kleinen Hütten und auf allen Straßen ertönten. Jedoch vermehrte ſich die Zahl ſeiner Verehrer allmählig und erlangte tonangebendes Anſehen, als eine geiſtreiche Perſönlichkeit an deren Spitze trat. Es war dies der kenntnißreiche Friedrich Wilhelm IV. welcher unermeßlich ſegensreich für Kunſt und Wiſſenſchaft gewirkt hat, was ſelbſt ſeine politiſchen Gegner zugeſtehen müſſen. Harmonirt man nicht mit des Königs politiſcher Richtung und gewiſſen Regierungsmaximen, ſo müſſen wir doch ſeine hohen Verdienſte um Kunſt und Wiſſenſchaft gebührend anerkennen und dankbar würdigen. Er bewirkte bei ſeinem Regierungsantritt die Aufführung der Hugenotten, welche auf allen Bühnen heimiſch waren, nur nicht in Berlin. Demzufolge kam dieſe Oper erſt am 20. Mai 1842 dort zur Aufführung.

Siebenzehnter Abschnitt.

Meyerbeer's Ernennung zum Königl. Preuß. General-Musikdirector.

Welche Bedeutung haben Zahlen in der Weltgeschichte! — Eigenthümlicher Zufall oder Schicksalsfügung der Menschheit! Zahlen sind von hochwichtiger Bedeutung. Man denke nur, welch' hohe Wichtigkeit die Zahl 9 im Geburtsjahr zahlreicher großer Männer in Wissenschaft, Kunst und Poesie hat! Eine ebenso merkwürdige und eigenthümliche Schicksalsfügung erscheint in Preußens Regentenfamilie. Drei Jahrhunderte hindurch ist die Zahl 40 das Todesjahr eines preußischen Regenten; 1640, 1740 und 1840. In letzterm Jahre bestieg Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron und berief binnen kurzer Zeit mehrere der berühmtesten Männer Deutschlands nach Berlin. Es geschah dies nicht blos aus Stolz, Ehrgeiz, die Coryphäen in Kunst und Wissenschaft um seinen Thron versammelt zu sehen, sondern aus der edelsten Absicht, die Humanität und Geistescultur zu befördern. Zu

dieſem Zwecke ſcheute er keine Geldausgaben und opferte viele Hunderttauſende. Einen großen Antheil an der Berufung ſo vieler Heroen in Kunſt und Wiſſenſchaft hatte auch die perſönliche Neigung des Königs, denn er ſelbſt ſtudirte — hauptſächlich in jüngern Jahren — ſehr viel und war in allen Wiſſensgebieten einheimiſch, ſogar in den alten orientaliſchen Sprachen. Zuweilen ſchrieb er — wenn auch aus Scherz — mit Sanscritlettern. Er hatte alſo Sanscrit, Zend, Griechiſch ꝛc. ſtudirt und war in allen Zweigen der modernen Wiſſenſchaften bewanderter als mancher Gelehrte. Seine größten Hochgenüſſe waren Discourſe mit Gelehrten und Künſtlern. Mit Humboldt und Schelling über Elektricität, Galvanismus und über das „Abſolute" zu philoſophirn, den berühmten Reiſenden über alle Weltgegenden ſprechen zu hören, dies waren ſeine liebſten Erholungsſtunden nach den ſchwer drükkenden Regierungsſorgen. Obgleich eifriger Chriſt, war er doch zu human gebildet, um Antipathie gegen die Juden und das Judenthum zu hegen. Demzufolge ſuchte er den berühmteſten Operncomponiſt der Neuzeit, der zwar in Berlin geboren, aber am wenigſten dort weilte, an ſeinen Hof zu feſſeln, lud ihn zum Einſtudiren der Hugenotten ein, ernannte ihn 1842 zum General-Muſikdirector und verlieh ihm den Orden pour le mérite. Meyerbeer nahm den Titel, nicht aber den Gehalt an und überwies die 4000 Thlr. den Orcheſtermitgliedern. Wäre die Berufung von einem andern Hofe oder nur von einem andern Regenten erfolgt, ſo

würde er ſie dankend abgelehnt haben, weil ein ſolches Amt der Schöpferthätigkeit viel Zeit wegnimmt und Meyerbeer ſeinen Aufenthaltsort gern öfters wechſelte. Dem geiſt- und kenntnißreichen Monarchen ſeines Vaterlandes, der ganz für Kunſt und Wiſſenſchaft lebte und am liebſten einen Circel von Gelehrten und Künſtlern um ſich verſammelte, konnte Meyerbeer die Bitte um Uebernahme des Amtes nicht abſchlagen, aber er ſuchte das Band ſo locker zu knüpfen, daß ſeine Zeit und Neigung nicht zu ſehr beſchränkt wurde.

Er dirigirte vorzugsweiſe die Hofconzerte und nur äußerſt ſelten die Oper, letzteres geſchah größtentheils nur bei Aufführung ſeiner Werke.

Das Amt eines Muſikdirigenten hat viel Reiz und gewährt wirkliche Hochgenüſſe. Es iſt ein beſeligendes Gefühl, herrliche Werke einzuſtudiren und ſich an der gelungenen Aufführung zu erfreuen. Aber es nimmt viel Zeit weg und verurſacht viel Aerger, bald mit Sängern und Orcheſtermitgliedern, bald mit Intendanten und anderen Perſönlichkeiten. Der an irdiſchen Schätzen überreiche Meyerbeer, welcher bisher das ſüße Leben der völligen Freiheit und Unabhängigkeit genoſſen, konnte ſich alſo nicht dauernd binden laſſen. 1845 bat er um ſeinen Abſchied. Die Stelle wurde nun zum Ehrenamt. Verweilte er in Berlin, ſo bekam er Einladungen zum Dirigiren der Hofconzerte. Gebunden war er nicht, er konnte leben wo er wollte und wohnte mehr in Paris als in Berlin, wenn er nicht in Bädern weilte. In der franzöſiſchen Hauptſtadt

hatte er, wie schon gesagt, eine ständige Wohnung, welche auf seinen Visitenkarten angegeben ist.

Ich besitze eine solche Karte, die mir von Meyerbeer überreicht ward; sie lautet:

Giacomo Meyerbeer.

56, Faubourg St. honoré.

Der Zusammenfluß vieler geistreicher Persönlichkeiten in Paris, das südliche Klima und vorzugsweise der feine gesellige Umgangston bewogen ihn zu längerm Verweilen in der französischen Metropole der Intelligenz und feinen Höflichkeit.

Dahin folgte ihm seine ganze Familie, Gattin, Kinder und seine zärtlich liebende Mutter. Diese alte Frau Mutter war jetzt überglücklich. Endlich war das lang erstrebte, heißersehnte Ziel errungen und der inniggeliebte Jacob, ihr Erstgeborner — ein weltberühmter Componist geworden.

Heinrich Heine, der, wie ich schon bemerkte, damals öfters in Meyerbeers Familie weilte, schrieb von Paris: „ich kenne nur eine glückliche Mutter auf der Erde, sie ist die Glücklichste der Glücklichen, — es ist die Mutter unseres Meyerbeer. Sie schwelgt in einem Meer von Seligkeit, denn die Erde ist ihr zum Himmel, zum Paradies geworden. Ueberall aus Hütten und Palästen, an allen Straßenecken, von allen nur erdenkbaren Instrumenten ertönen ihr einige Takte Musik ihres Sohnes in die Ohren. Und das macht sie überglücklich. —

In den dreißiger Jahren war der Aufenthalt in

Paris ständig, Berlin wurde höchstens auf einige Wochen besucht. Später nach Meyerbeer's Ernennung zum General-Musikdirector und Hof-Kapellmeister, also in den vierziger und fünfziger Jahren, verweilte er wenigstens einige Wintermonate dort. Der König erwies ihm stets viel Aufmerksamkeit, beehrte ihn mit Einladungen zur Tafel und conferirte sehr gern mit ihm über Kunst und über die Mittel und Wege, die Kunstzustände des Landes zu heben und zu fördern. Es herrschte überhaupt ein reges geistiges Leben am preußischen Hofe. Wie schon bemerkt, berief der König bald nach seiner Thronbesteigung die berühmtesten Männer in Kunst und Wissenschaft in die Nähe seines Thrones. Schelling, Humboldt, Meyerbeer, Tieck, Cornelius und viele andere Geistesgrößen waren des Monarchen liebste Gesellschaft, in deren Mitte er viele Stunden weilte, über Kunst und Wissenschaft discutirte und seine Witzfunken sprühen ließ. In solchen geistreichen Cirkeln befand sich auch Meyerbeer am glücklichsten. Diese Verhältnisse und das höhere Ansehen, das er nun in seiner Geburtsstadt erlangt, machten ihm den Aufenthalt angenehmer. Er verweilte jetzt längere Zeit in der Stadt der absoluten Kritik und erlebte die Genugthuung, daß mehrere seiner erbittertsten Gegner in Schweigen versanken und einige sich sogar zur Freundschaft bekehrten. Kurz gesagt, der Königl. Preuß. General-Musikdirector und Freund des Königs ward nicht mehr so roh und pöbelhaft geschmäht als früher. Seine Weltberühmtheit machte ei-

nen Theil der Kritiker ſtumm, den andern vorſichtiger und maßvoller in den kritiſchen Aeußerungen.

Es trat überhaupt damals ein bedeutender Umſchwung in der Kunſtanſicht hervor. Viele Kritiker nebſt zahlreichen Kunſtverehrern, welche früher dem Claſſicismus einſeitig gehuldigt und alle neuern Werke und Beſtrebungen verdammt hatten, ließen jetzt den Producten der jüngern Tondichter mehr Gerechtigkeit zu Theil werden. Sie betrachteten zwar die claſſiſche Kunſtperiode mit Mozart und Beethoven für abgeſchloſſen und deren Nachfolger als Eklektiker, jedoch mußten ſie zugeſtehen, daß dieſe Eklektiker manches Neue und Beachtenswerthe geſchaffen. In Folge deſſen ſprachen ſie nicht mehr ſo wegwerfend, ſondern beurtheilten und analyſirten dieſe „eklektiſchen Producte“, wodurch ihnen eine beſſere Würdigung zu Theil ward. Es gab zwar noch viele wahrhaft orthodoxe Klaſſiker, aber das große Publikum ließ ſich durch deren Geſchreibſel nicht mehr verführen, ſondern ſtrömte ins Theater, um ſich an den herrlichen Scenen des „Robert“ und der „Hugenotten“ zu erfreuen. Die einſeitige Kunſtanſicht jener Orthodoxen blieb auf einen kleinen Kreis Gleichgeſinnter beſchränkt und hatte keine practiſchen Folgen, mochten deren Repräſentanten auch noch ſo hoch geſtellt ſein, wie z. B. der General v. Radowitz. Dieſer Freund des Königs — einflußreich am Hofe und im Staate — betrachtete die claſſiſche Kunſtperiode ſchon mit Bach und Händel für abgeſchloſſen und erklärte ſelbſt Mozart für einen muſikaliſchen Sünder,

der zwar ein „schöner Sünder", aber dennoch ein Sünder sei.

Wem das unglaublich dünkt, der lese des Mannes gesammelte Werke, 5 Bd.; darin wird er noch manche andere merkwürdige Ansicht ausgesprochen finden. Als in einer Unterredung mit Meyerbeer (über verschiedene Kunstansichten), mir der Meister erzählte, daß Radowitz nur ein klassisches Zeitalter der Tonkunst anerkenne, nämlich das der alten Kirchenmusik, welches vom 15. bis zum 18. Jahrhundert datirt und durch die Werke des Palestrina, Allegri, Scarlatti, Leo u. a. in classischer Vollendung repräsentirt wird, und daß eigentlich schon mit Bach und Händel der Verfall der heiligen Tonkunst eingetreten sei, — als Meyerbeer mir dies erzählte, hielt ich dessen Aussage für partheilich übertrieben, denn ich konnte nicht glauben, daß der kenntnißreiche Radowitz solche Ansichten hegen und aussprechen könne. Ich las sogleich seine gesammelten Schriften durch und fand zu meinem Erstaunen Meyerbeer's Aussage ganz genau bestätigt. Im fünften Bande findet man diese Kunstansicht über Musik dargelegt.

Radowitz betrachtet alle weltlichen Werke der Tonkunst als einen Sündenfall, als ein Sichlosreißen von der heiligen Religiosität des christlichen Cultus. Schon Bach und Händel hätten die Musik verweltlicht durch ihre unzähligen melodischen Verzierungen, kontrapunktischen Künsteleien und allerlei unkirchliche Melodien und Harmonien. Mozarts Werken erkennt er zwar

einen gewissen Kunstwerth von hoher Bedeutung zu, schildert ihn aber durchweg als einen Sünder, wenn auch als einen schönen Sünder, welcher durch seine süß einschmeichelnden Melodien und Harmonien unser Herz in vorübergehender sinnlicher Stimmung zu fesseln vermöge. Ueber die Tonwerke der Neuzeit spricht sich aber Radowitz so geringschätzig aus, daß ich seine Worte hier gar nicht citiren mag, denn er macht Vergleiche mit Possen ꝛc. und in einer solchen gemeinen verächtlichen Sprache, wie sie ein Gebildeter nicht führen, noch weniger als Schriftsteller aussprechen darf. Nach seiner Kunst- und Weltansicht soll die Tonkunst nur dem heiligen Cultus der christlichen Religion gewidmet sein, nicht aber den weltlichen Vergnügungen und der Sinnenlust. So räumt er wohl der Musik die höchste, erhabenste Stelle im Geistesleben der Menschheit ein, aber dennoch ist diese Ansicht einseitig, ja sogar lächerlich; denn so absurd es wäre, wenn man die Architektur, Sculptur, Malerei und Poesie nur ganz allein dem Cultus, der Religion widmen wollte, ebenso unvernünftig wäre es, wollte man die Tonkunst nur zum Gottesdienste verwenden und von allem Weltleben entfernt halten. Eine reine Unmöglichkeit!

Frägt man sich, wie es möglich, daß ein so kenntnißreicher Mann, wie Radowitz, solche verkehrte Meinungen haben könnte, so muß man dessen Religions- und Weltanschauung berücksichtigen, welche etwas mittelalterlich und mönchisch ist; denn er betrachtet nicht nur die Tonwerke der Neuzeit als weltliche Sünden,

ſondern faſt die ganze wiſſenſchaftliche Literatur ſeit der Reformationszeit. Seine ganze Denkungsweiſe iſt ſo kloſterhaft mönchiſch, daß ihm eine Frau als ein entweihtes Weſen erſcheint; er möchte lieber alle weiblichen Individuen als keuſche Jungfrauen erblicken, denn in dieſer Situation gewähren ſie ihm die größte, ehrfurchtsvolle Bewunderung. Für den erhabenen Anblick einer ehrfurchtgebietenden Mutter, welche mit Schmerzen Kinder gebärt und ſie in Liebe und Sorge groß erzieht, hat dieſer Mann keinen Sinn und keine Achtung, trotzdem er ſelbſt verheirathet war. Sonderbarer Widerſpruch! die Frau als ein entweihtes Weſen zu bezeichnen und ſich dennoch zu verheirathen!!

So inconſequent ſind dieſe Orthodoxen auch hinſichtlich der Kunſt. Sie polemiſiren und ſchimpfen auf die neuren Tondichter und — ergötzen ſich ebenſo an ihren Werken wie andere ehrliche Leute.

Aber trotzdem Radowitz ein Freund des Königs war und eine einflußreiche Stellung bekleidete, hatte ſeine und ſeiner Genoſſen Kunſtanſicht dennoch keine practiſchen Folgen. Die verhaßten Werke der Neuzeit wurden aufgeführt, mit großem Beifall aufgenommen und füllten die Kaſſen. Der König ſtand über den Parteien, ließ ſie gewähren und ſich befehden. So in Kunſt und Wiſſenſchaft. Er beſchenkte den Advokaten der Feudalpartei, den reactionären Stahl mit einem goldenen Becher und widmete dem Freigeiſt Humboldt ſeine ununterbrochene Freundſchaft. Er ließ Radowitz und viele andere Kunſtorthodoxen ſchreiben und

ſagen, was ſie wollten und zog dennoch Meyerbeer, Mendelsſohn und andere Geiſtesgröſsen an ſeinen Hof. Selbſtändig und frei in ſeinem Urtheil, ſcheute er ſich nicht, es den gröſsten Männern gegenüber auszuſprechen, mochte es auch noch ſo ſehr mit den Autoritäten diſſeriren. Als — nach Aufſtellung der Sculpturwerke auf der Berliner Schloſsbrücke — in einem Hofcirkel die Rede auf die Nacktheit und Entblöſsung der Schamtheile kam und bemerkt wurde, daſs ſie einen wahren Sturm der Aufregung, nicht blos unter den Frommen, ſondern auch unter lebensluſtigen Weltkindern erregten, ſprachen ſich einige anweſende Künſtler und Gelehrte dahin aus: daſs man die Geſchlechtsorgane leicht durch ein Stückchen Mantel, Schild oder durch eine andere Stellung hätte verdecken können, ohne den äſthetiſchen Werth des Kunſtwerks zu beeinträchtigen. Sogleich erwiderte der König ſarkaſtiſch: „Wenn ich das gewuſst hätte, ſo hätte ich den Kerls lederne Hoſen anziehen laſſen.“ Allgemeines Gelächter lenkte das Geſpräch auf einen andern Gegenſtand. —

So ſtanden die geiſtigen Verhältniſse damals am preuſsiſchen Hofe, als Meyerbeer die Muſikaufführungen vor der Königlichen Familie dirigirte und mit dem Monarchen darüber discutirte. Da auch faſt ſämmtliche Mitglieder der Königl. Familie muſikaliſch gebildet, einige Prinzen und Prinzeſſinnen ſelbſt componirten, ſo wuſsten ſie einen Geiſt wie Meyerbeer hinreichend zu ſchätzen und erwieſen ihm ſtets Ehre und Auszeichnung.

Das Alles und die neue Wirksamkeit machten ihm den Berliner Aufenthalt in den ersten vierziger Jahren so angenehm, daß er längere Zeit dort verweilte, viele Musikaufführungen dirigirte, sich überhaupt mehr mit der Praxis als mit Componiren beschäftigte.

Es war auch nöthig, nach solchen Schöpferthaten wie Robert, die Hugenotten, Struensee — etwas auszuruhen und sich wieder geistig zu concentriren, durch vielseitige Studien und Geistesgenüsse neuen Gedankengehalt zu assimiliren, um wieder neue Ideen erzeugen zu können. Innerhalb dieser Jahre componirte er nur kleine Musikstücke für mancherlei Hoffestlichkeiten, zu Geburtstagen, Concerten und zu Ehren fremder Gäste. Daher entstanden Märsche, Fackeltänze und verschiedene andere kleine Piecen! Bald jedoch drängte es ihm, wieder zur Schöpferthätigkeit eines größern Werks. Er trat 1845 wieder mit Scribe in Verbindung und kam nach längern Berathungen mit ihm dahin überein, wieder ein Sujet aus den Kämpfen der Reformationsgeschichte zu wählen, worauf dann das unglückliche Schicksal der Bauern und des Wiedertäufer-Königs Johann von Leyden zur Oper bearbeitet wurde. So entstand nach mehrjähriger Thätigkeit der Prophet. Bevor ich zu seinen letzten größern Werken übergehe, erwähne ich erst die kleinen Producte, welche er innerhalb der vierziger Jahre in Berlin größtentheils auf Veranlassung des Königs schrieb.

Zur feierlichen Eröffnung des neu erbauten Opernhauses ward Meyerbeer ersucht, den von Rellstab ge-

dichteten Text „Ein Feldlager in Schleſien“ zu componiren. Der König hatte dabei noch die Nebenabſicht: Rellſtab von ſeinem Meyerbeerhaſſe zu curiren, alſo beide Männer mit einander auszuſöhnen. Das höchſt gelungene kriegeriſche Feſtſpiel kam am 7. Dezember 1844 im neuerbauten Hauſe zur Aufführung und begeiſterte nicht nur alle Preußenherzen, ſondern Jedermann. Obgleich die kleine Oper nicht gedruckt wurde, gingen dennoch viele effectreiche Piecen daraus in alle Weltgegenden.

In jener Zeit 1843—44 componirte er auch für den Domchor mehrere Pſalmen und Motetten, ein Feſtſpiel: Das Hoffeſt zu Ferara, einen Fackeltanz zur Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern mit der Prinzeſſin Marie von Preußen, und eine vom König Ludwig von Baiern gedichtete Cantate für Solo, Chor und Blechinſtrumente. Ferner ward er vom König erſucht: griechiſche Tragödien in Muſik zu ſetzen, die Chöre der „Eumeniden“ des Aeſchylos zu componiren. Wie Meyerbeer über dieſe Aufgabe dachte, darüber giebt ein an mich gerichteter Brief Aufſchluß, den ich am Schluſſe dieſes Bandes veröffentliche. Er hat die Aufgabe nicht vollendet.

Als er 1845 ſeiner Dirigentfunction auf ſeinen Wunſch enthoben ward, reiſte er im Herbſt nach Paris und empfing von Scribe den Text zum Prophet, dem er nun ſeine ganze Thätigkeit widmete. 1847 ſtudirte er in Wien das etwas umgeänderte „Feldlager“ ein, welches im Februar als „Vielka“ dort über die

Bühne ging. Im Frühling deſſelben Jahres ward er mit Jenny Lind nach London eingeladen, wo die „Vielka" ebenfalls glänzenden Beifall erlangte. 1848 reiſte er wieder nach Paris, vollendete den Prophet und überreichte ihn der Operndirection, welche im Januar 1849 mit den Proben beginnen ließ.

Im Herbſt des Jahres 1848 componirte er auch eine Hymne zur Feier der ſilbernen Hochzeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. Nach dieſer Feier kehrte er wieder nach Paris zurück und leitete die Proben zum Prophet, welcher am 16. April 1849 in Scene ging. Werfen wir einen Blick auf dieſes Weltdrama, das binnen kurzer Zeit die Reiſe durch Europa machte und die Kämpfe der unglücklichen Bauern vorführt.

Achtzehnter Abſchnitt.

Der Prophet.

Ein Sujet! gebt mir ein Sujet!! ruft mancher vom Schaffensdrang getriebene Poet aus und ſinnt und ſinnt, blättert die Weltgeſchichte durch und — weiß nicht, was er wählen ſoll. Nichts leichter als das, — greift nur hinein in das große Drama der Menſchheit, zaubert uns die vergangenen Thaten in ſchöner poetiſcher Form vor, ſo werdet ihr Hörer und Beifall gewinnen. Daß die Reformationskämpfe überreich an draſtiſchen Handlungen und effectvollen Scenen ſind, daher eine große Fundgrube für Dichter bilden, daran zweifelt Niemand mehr. Meyerbeer hatte mit Robert und den Hugenotten ſeine hohe weltgeſchichtliche Miſſion erkannt und begriffen, er wählte demzufolge wieder ein Sujet aus der Geſchichte, ja ſogar aus demſelben Zeitabſchnitt, worin ſeine Hugenotten ſpielen, nämlich die Kämpfe der armen unterdrückten Bauern mit ihrem Wiedertäufer-König Johann an der Spitze.

Schon ſeit längerer Zeit war unter dieſer, der

Schwere der Feudallaſten erliegenden, ja meiſt in voller Leibeigenſchaft ſchmachtenden Klaſſe die Sehnſucht nach Befreiung lebendig geworden. Mehrere Unruhen in verſchiedenen Theilen Deutſchlands verriethen den geheimen Brand. Die Reformation war die Loſung zum Ausbruch. Zuerſt in Würzburg, dann weiter in Franken, Schwaben, Baiern, Tyrol, Lothringen, am Oberrhein, in Holland, Weſtphalen, Thüringen und Sachſen, erhoben ſich die Gedrückten, aufgerufen hier von Fanatikern, die zur Wiedereroberung der urſprünglichen Gleichheitsrechte der Menſchen, und zum Theil auch gemäßigter in ihren Forderungen und verſtändig in deren Ausdruck, doch ſämmtlich wild und grauſam im Thun, Schlöſſer zerſtörend, Klöſter plündernd, und an wirklichen oder vermeinten Tyrannen harte Rache übten. Nach dem Standpunkt der heutigen Zeit (ſchreibt ein der Ariſtokratie angehöriger Schriftſteller) wird, was die Bauern in den ſogenannten zwölf Artikeln von Schwaben, oder auch in jenen, die von Tyrol auskamen, von Fürſten und Obrigkeiten forderten, als rechtlich ſehr wohl begründet und der geſunden Politik als durchaus angemeſſen erſcheinen. Sie begehrten blos Abſchaffung der übergroßen Laſten, Gleichſtellung vor dem Geſetz, Gemeinſchaft der natürlichen und geſellſchaftlichen Güter. Die Bauern von Weſtphalen wollten aber unter ihrem gewählten Wiedertäufer-König Johann von Leyden ein eigenes Königreich gründen, hatten ſich in Münſter verſchanzt, wurden jedoch beſiegt und ihr König getödtet. Seribe iſt inſofern

von der Geſchichte abgewichen, indem er die Endcataſtrophe anders geſtaltet, nur um einen effectvollen Opernſchluß zu erlangen, denn das in die Luftſprengen des Schloſſes und das in Flammen untergehende Königthum iſt ein Knalleffect für die große Menge, wirkſamer als die geſchichtliche Wahrheit.

Man hat Schiller, Goethe und andern Dramatikern das Abweichen und Umgeſtalten der hiſtoriſchen Facta geſtattet, folglich müſſen wir auch Scribe entſchuldigen. Die Charakterzeichnung iſt gut, wie ſich von dem gewandten Dichter nicht anders erwarten läßt, bot aber auch nicht ſo viel Schwierigkeiten wie „Robert“ und die „Hugenotten“, weil es nicht Perſonen eines Standes ſind, ſondern faſt jeder Charakter eine andere Geſellſchaftsklaſſe repräſentirt. Der ſchwärmeriſche, ſich ſelbſt und Andere betrügende Johann von Leyden und der kalte, auf ſeine alten Rechte pochende Graf Oberntal ſind zwei leicht zu zeichnende heterogene Gegenſätze. Die junge, feurig liebende Bertha und die alte bedächtige, verſtändige, innigliebende Mutter ebenfalls. Die fanatiſchen Wiedertäufer und die armen unterdrückten, oft betrogenen und nun aufgewiegelten Bauern ließen ſich auch leicht ſchildern und charakteriſtiſch kennzeichnen. Darob ſoll jedoch das Verdienſt des Dichters und Componiſten nicht geſchmälert werden. Ein weniger gewandter Poet als Scribe würde dennoch das Ganze nicht ſo wirkſam zur Oper geſtaltet haben, wie er es gethan.

Meyerbeer hat hierin das Höchſte geleiſtet, was

bisher ein Tondichter zu leisten vermochte. Seine Musik gibt uns nicht nur wahrhaft historische Charakterschilderungen, zaubert uns nicht nur das Leben und Treiben der Menschheit jenes Zeitabschnittes vor, sondern bringt wahrhaft naturgetreue Schilderungen der Landschaft, — Landschaftsmalerei in Tönen.

Gleich die ersten Scenen versetzen uns auf Hollands öde Fluren; das sind die langweiligen trieften Ebenen, wo sich der arme Bauer mühsam abarbeitet, um das Land durch hohe Dämme vor den Wasserfluthen zu schützen. Ueber uns ein grauer Himmel und die ganze Landschaft so eintönig und freudenlos, so monoton wie das Geläut der Heerdeglocken. Langsam und mühselig schleppt sich hier das Leben fort, so in Tönen wie in der Natur. Das schildert uns die erste Scene der Oper in den langsam schleppenden Rhytmen, doch bald wird uns ein Stück Leibeigenschaft vorgeführt. Bertha fleht Graf Oberthal um Erlaubniß, sich mit ihrem Bräutigam Johann verheirathen zu dürfen, Mutter Fides unterstützt diese Bitte mit wenigen aber herzlichen Worten. Befangen, zögernd erzählt sie ihr Liebesverhältniß, doch steigert sich ihre Rede und bricht in helle Liebesgluth aus; sie geht aus dem sanften **Fdur** in den Quartsextaccord und sodann in den **Dominant-septimenaccord von Adur** und modulirt in diese feurige, Liebesgluth athmende Tonart Mutter Fides wiederholt dieselben Worte in derselben Melodiegestalt, aber (charakteristisch für die sorgenvolle bedächtige Mutter) auf dem Terzsextaccorde **von G-moll,**

um durch den Dominantſeptimenaccord auf C nach Fdur zu gehen. Es iſt eine herrliche, unübertrefflich wahre, charakteriſtiſch-dramatiſche Stelle.

Leider bin ich genöthigt, hier einen Verſtoß gegen dramatiſche Wahrheit und Charakteriſtik zu rügen, der zu groß und auffallend iſt, um mit Stillſchweigen übergangen zu werden. Das ganze Duett entſpricht der dramatiſchen Situation, zeichnet ſich ſogar durch treffende pſychologiſche Charakteriſtik der Mutter und Schwiegertochter aus, wie kaum geſagt; doch die unglückliche Beifallsſucht der Sängerinnen verleitete den Meiſter zu einer Schlußpaſſage, welche durchaus nicht zur Situation paßt. Die ſchüchterne, zögernd und fußfällig bittende Leibeigene des Grafen geht hier in eine Bravour-Cadenz über, welche wohl zu einer leidenſchaftlichen heroiſchen Situation paßt, nicht aber zu dieſen demüthig flehenden Worten um die Erlaubniß zur Heirath. Das arme bittende Mädchen verwandelt ſich in der Bravour-Cadenz zur Heroine, d. h. in der Muſik, nicht durch die Worte, denn dieſe ſprechen nichts anderes aus, als eine demüthige Bitte dem allmächtigen Gebieter gegenüber.

So hat Meyerbeer in einer und derſelben Scene ein Meiſterſtück dramatiſcher Wahrheit und echter pſychologiſcher Charakteriſtik gegeben und zugleich — durch die Bravour-Cadenz — in den Schlußaccorden den allergrößten Verſtoß dagegen begangen.

Und was bewog ihn zu dieſem Fehltritt? — Höchſt wahrſcheinlich nur das Bitten der Prima-Donna,

welche nicht ohne einen Beifallssturm ſingen wollte. Das demüthige, kleinlaute Bitten und Flehen geſtattet nicht, in glänzende Bravourpaſſagen überzugehen, um die Virtuoſität zeigen zu können; aber ohne Applaus würde die Sängerin das Duett nicht geſungen haben, darum mußte ihr zu gefallen eine glänzende Bravour-Cadenz hingeſchrieben werden, obgleich ſie den größten Widerſpruch gegen die ganze Situation ausdrückt. Dieſe, in der ungeeigneten Situation eingewebten Bravourpaſſagen ſind auch in den „Hugenotten" und im „Robert" die Schattenſeiten, welche ſich nicht rechtfertigen laſſen. Wer weniger mit den Kunſt- und Theaterverhältniſſen bekannt iſt, wird ſich darüber wundern, es unmöglich finden, daß ein ſolch berühmter Tondichter wie Meyerbeer einer Sängerin zu gefallen — einen ſo großen Verſtoß gegen pſychologiſche Charakteriſtik habe begehen können. Und doch geſchieht ſo etwas. Den ſchmeichelnden Bitten der Syrenen können auch die größten Männer nicht widerſtehen.

Ich wohnte einſtmals einer Probe der Jeſſonda in Caſſel — unter Spohr's Direction — mit bei. Der damalige Tenoriſt Terska ſang — ich weiß nicht mehr, an welcher Stelle — einige ſelbſt producirte Paſſagen mit ein. „Das ſteht nicht da!" — rief Spohr mit gewaltiger zorniger Stimme dem Sänger zu.

„O lieber Meiſter, es macht ſich aber ganz gut", — erwiderte Terska ſchmeichelnd.

„Es ſteht aber nicht da, gehört nicht hin, paßt nicht in die Stelle!" — rief Spohr noch lauter.

„Ach lieber, guter, beſter Meiſter! laſſen Sie mich die kleine Figur ſingen, ſie macht ſich zu ſchön, paßt wunderſchön hinein — lieber, guter, allergrößter Meiſter! Sie müſſen nicht ſo ſtreng ſein, laſſen Sie mich die hübſche Stelle ſingen.“ —

So ging es in ſüßen, ſchmeichelnden Worten ununterbrochen fort, bis Spohr ärgerlich ausrief: „Nun ſo ſingen Sie ſie, ins drei Teufels Namen!!“ der Sänger hatte geſiegt und ſang nicht nur die Stelle, ſondern ſchrieb ſie auch in die Rolle.

Aehnlich ergeht es faſt allen Operncomponiſten.

Konnte der berühmte Meiſter Spohr den Bitten eines Sängers nicht widerſtehen, wer ſollte es einer ſchönen Sängerin gegenüber vermögen?! Meyerbeer am allerwenigſten. — Geht es vielen dieſer Leutchen nicht ganz nach ihren Wünſchen, ſo ſingen ſie ſchlecht, ſpielen matt und laſſen ſich noch andere Vergehen zu Schulden kommen, wodurch der Erfolg der Oper beeinträchtigt wird. Darum muß der Componiſt nachgeben, ſo ungern er es thun mag. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß hiermit nicht alle Sänger gemeint ſind. Einer großen Zahl, beſonders in Deutſchland, ſteht die dramatiſche Wahrheit und pſychologiſche Charakteriſtik höher, als das Rouladenweſen, was doch nur Mittel zum Zweck ſein ſoll. Jedoch hat Frankreich hierin ebenfalls große Namen, weniger Italien; dort wuchert immer noch das Coloraturweſen in üppiger Fülle.

In den Werken der dritten Periode hat Meyerbeer, wie ſchon bemerkt, ſowohl die muſikaliſche Forma-

liſtik als das Sängervirtuoſenthum mit allen möglichen Paſſagen faſt durchgehends den höhern dramatiſchen Zwecken untergeordnet und dienſtbar gemacht. Er ſchreibt nicht mehr, wie in der zweiten Periode, den Sängern zu gefallen dankbare Koloraturen in langen weit ausgeſponnenen Melodien, ſondern führt dieſelben nur ein, wo es die dramatiſche Situation erfordert. Jedoch ganz und gar hat er ſich nicht von der Herrſchaft der Sänger befreit, wenigſtens nicht in dem Grade wie z. B. Richard Wagner. Denn die eben gerügte lange Koloraturcadenz der Bertha ſcheint er nur aus Gefälligkeitsrückſichten für eine Sängerin hingeſchrieben zu haben, um ihr noch am Schluß einen Beifallsſturm zu verſchaffen. Das Zartgefühl Meyerbeers, ſeine hohe Bildung und geiſtige Begabung für dramatiſche Darſtellung werden gewiß das Widerſinnige dieſer Paſſage gefühlt haben, aber es galt, die Hauptſängerin bei Laune zu erhalten, auf daß ſie mit Luſt und Liebe die Rolle ſinge, demzufolge wurde ihr wenigſtens am Schluſſe noch eine Gefälligkeit durch die gerügte Koloraturpaſſage erwieſen. Dergleichen Stellen laſſen ſich wohl hier und da noch auffinden, wo mehr die Sängervirtuoſität als der dramatiſche Zweck berückſichtigt iſt; jedoch iſt die Zahl derſelben nicht ſo groß, als manche Kritiker ausſchreien. Viele Koloraturen werden durch die Situation bedingt und hervorgerufen, ſind alſo nicht nur ganz paſſend eingeführt, ſondern erfüllen dramatiſche Zwecke und dienen als wahrhafte Darſtellungsmittel. In dieſer Hinſicht ſind die Koloratu-

ren berechtigt, in der Oper zu erſcheinen. Es iſt der größte Unſinn, wenn man ſie ganz und gar daraus verbannen will, weil ſo viel Mißbrauch damit getrieben worden iſt. Muß man gleich in das entgegengeſetzte Extrem verfallen! Wird eine Sache deshalb ſchlecht, weil man ſie gemißbraucht hat!

Unmöglich! Die größten Tondichter wie Gluck Mozart, Beethoven und viele Andere haben durch unſterbliche Werke bewieſen, daß die Coloraturen nicht nur hinreichend berechtigt, als Melodieformen in der Oper zu erſcheinen, ſondern daß ſie auch in vielen Situationen das einzig wahre pſychologiſche Ausdrucksmittel zur naturwahren Darſtellung der Seelenſtimmungen ſind, alſo nothwendig eingeführt werden müſſen.

Wird der Menſch im gewöhnlichen Leben von den Gefühlen der Freude beſeelt, ſo ſingt er dieſelben in mehr oder weniger kunſtvollen Melodien aus, d. h. der Naturmenſch. Wie oft hört man dieſe Freudengefühle ausjodeln, z. B. in Tyrol —, oder durch andere Tralas ausjauchzen. Zuweilen ertönen dieſe Tralas, Dideldums und Jodeleien eines Liedes, gleichſam als Anhang, nicht ſelten aber auch als Lied. Ja, man kann wohl behaupten, daß die erſte lebhafte Gefühlsäußerung des Naturmenſchen ſich durch Jodeln, Juchheis, Tralas und ſonſtige verſchiedene Dideldums kund gibt. Manifeſtiren ſich alſo die lebhaften Freudengefühle durch Trällern und allerlei Paſſagen, warum ſollen dieſelben aus der Oper verbannt

werden, da ſie doch das natürliche Ausdrucksmittel des Volks ſind?

So werden alſo die Coloraturen gleichſam durch die lebhaften Gefühlsäußerungen der Naturmenſchen erzeugt, folglich muß ſie auch der Tondichter in der Oper verwenden, wo ſie durch die Situation bedingt und hervorgerufen werden. In dieſem Falle ſind ſie das naturwahre pſychologiſche Ausdrucksmittel der Seelenſtimmungen. Ehe die Menſchen Lieder erzeugten, ſangen ſie erſt ihre Gefühle durch Juchheis und zahlreiche andere Naturlaute aus. Die Coloraturen ſind alſo die erſten Kundgebungen des ſich äußernden Seelenlebens. Folglich müſſen ſie auch in der Kunſt zweckentſprechend verwendet werden. Nur gegen den Mißbrauch derſelben muß man entrüſtet auftreten, nicht aber ſo unverſtändig ſein und ſie ganz und gar aus der Oper verbannen wollen, weil ſie von Schwachköpfen und leichtſinnigen Gefälligkeitsmenſchen falſch angewendet worden ſind.

Meyerbeer hat in den ſpätern Werken einen richtigern Gebrauch davon gemacht. Nur bei manchen Stellen, wie die eben beſprochene, kann man wohl nachweiſen, daß die Coloratur nicht ganz mit der darzuſtellenden Situation harmonirt. Der Prophet bietet eine große Anzahl erhabener, wahrhaft wundervoller Schönheiten dar; ſie einzeln aufzuzählen und zu beſprechen, würde viele Bogen in Anſpruch nehmen.

Neues, Schönes und dramatiſch Wirkungsvolles iſt in unermeßlicher Fülle vorhanden. Wie treffend iſt

das Erſcheinen der drei Wiedertäufer mit ihrer lateiniſchen Phraſe charakteriſirt! Wie liſtig ziehen ſie den ſchwärmeriſchen Johann in ihr Netz und machen ihn zum Werkzeug ihrer egoiſtiſchen Abſichten! Eine der ſchwierigſten, aber meiſterhaft gelungenſten Scenen iſt das Aufwiegeln der Bauern durch die drei Wiedertäufer, indem ſie ihnen Aufhebung der Leibeigenſchaft, der Frohnden und Vertheilung der Schlöſſer und Güter ihrer bisherigen Unterdrücker verſprechen. Die Scene beginnt im gewöhnlichen ruhigen Erzählungston, „das Schloß, die Gärten ꝛc. ſollen euer ſein" u. ſ. w., ſo wird den armen unwiſſenden Landleuten eine glänzende Zukunft verheißen, wenn ſie ſich auf Seite der Wiedertäufer ſtellen und die Zwingburgen ihrer Herren ſtürmen wollen. Das lockt und zieht, die Begierde wächſt, das jahrhunderte lang unterdrückte Menſchenrecht lechzt nach blutiger Rache und gänzlicher Vertilgung der Unterdrücker!

So wächſt die Leidenſchaft der Rache allmälig zu einer Kampfeswuth heran und brauſt in ſolch gewaltigen Tonwellen dahin, als ſollte Himmel und Erde erſtürmt werden. Dieſe Scene iſt und bleibt ewig ein unübertreffbares Meiſterſtück dramatiſcher Darſtellung. Das Entkeimen, Werden und Wachſen der Leidenſchaft von den kleinſten Regungen an bis zur wildeſten blutdürſtigſten Schlachtenwuth, iſt hier ſo unübertrefflich meiſterhaft geſchildert, ſo pſychologiſch naturwahr gemalt, daß auch der kälteſte Zuhörer erregt und in gleiche Seelenſtimmung verſetzt wird.

Auch hier möchte man, wie in der Verſchwörungsſcene der „Hugenotten", zum Schwerte greifen und ſich in das blutige Schlachtgewühl ſtürzen. Furchtbar, erhaben und großartig donnern dieſe grollenden, kampfesmuthigen Tongeſtalten vorüber wie ein Gewitterſturm in den Alpen. Hört ihr's! Das iſt der donnernde Groll und die blutdürſtige Kampfeswuth eines durch Jahrhunderte hindurch geknechteten Volks, das ſeine geraubten Menſchenrechte wüthend zurückfordert und darob die ganze Welt erſtürmen möchte, um blutige Rache an den Unterdrückern zu nehmen.

Wie ich ſchon früher bemerkte, iſt dies eine der größten Eigenthümlichkeiten Meyerbeers und nur von ihm geſchaffen. Das Werden und Wachſen der Leidenſchaften von den leiſeſten Gefühlsregungen bis zur heftigſten Wuth, die ſich wie ein Orkan unter Blitz und Donner entladet, hat kein Componiſt vor und nach ihm ſo naturwahr und tiefergreifend durch Tongebilde dargeſtellt, wie er es in den „Hugenotten" und im „Prophet" gethan. Es iſt dies eine der größten Schwierigkeiten für den Tondichter, aber durchaus erforderlich zur dramatiſchen Darſtellung.

Wie hat es der Meiſter gemacht, das Werden und Wachſen der Leidenſchaften zu ſchildern; durch was für eigenthümliche Melodien, Harmonien und Orcheſtereffecte hat er das Emporſteigen von leiſen Regungen bis zur blutdürſtigſten Schlachtenwuth dargeſtellt?!

Das läßt ſich durch Worte nicht gut definiren

und auseinanderſetzen, man muß die Partitur ſtudiren, dann hören; ja, man braucht blos zu hören, ohne die Partitur ſtudirt zu haben und man wird dennoch von der Macht der Leidenſchaft, wie ſie ſich in dieſen Tongebilden von den kleinſten Regungen bis zur furienhaften Schlachtenwuth emporſteigert, tiefergriffen und mächtig bewegt werden. Hier waltet Originalität, Schönheit und pſychologiſche Naturwahrheit. Meyerbeer hat alſo hinſichtlich der Mittel und Wege, das Seelenleben wachſen und ſteigern zu laſſen, wirklich neue Entdeckungen gemacht und neue Bahnen betreten. Erſt hierdurch wurde es möglich, die Oper zum muſikaliſchen Drama zu geſtalten. Die frühere unterhaltende Concertoper der beſſern Componiſten hatte zwar auch Scenen von groſsartiger pſychologiſcher Naturwahrheit und klaſſiſcher Kunſtſchönheit, jedoch der durchleitende Faden dramatiſcher Einheit fehlte. Man hat ſie deshalb ein „Bündel von Arien, Duetten und Chören" benannt, nicht ganz mit Unrecht. Die aber von mir beſprochenen Reſtaurationscomponiſten, welche den proſaiſchen Dialog daraus verbannten, thaten einen weſentlichen Fortſchritt zur Vervollkommnung und Umgeſtaltung der bisherigen Concertoper zum Drama. Meyerbeer trat auf ihre Schulter und vollendete das Werk. Durch ſeine Entdeckung, das Werden und Wachſen der Seelenſtimmungen zu ſchildern, das Gefühlsleben zum Sturm der glühenden Leidenſchaften anwachſen zu laſſen, hat er der Welt

gezeigt, was die Tonkunſt auf dem Gebiet der Pſychologie zu leiſten vermag, daß ſie darin höher ſteht und weiter geht, als die Poeſie, mithin alſo die höchſte Vollendung des Dramas erzeugen kann.

Es iſt nicht ſo ganz ſchwer, ſich in eine vom Dichter fertig gegebene Seelenſtimmung hinein zu verſetzen und ſie vollkommen muſikaliſch zu ſchildern; dies gelingt auch zuweilen weniger genialen Componiſten, wie uns tauſend Lieder und Opern beweiſen! Aber die Geneſis der Gefühlsſituation, das Entſtehen und Wachſen des Seelenlebens bis zum Orkan wüthender Leidenſchaften durch Tongebilde zu ſchildern, iſt ungemein ſchwierig und hat bisher nur Meyerbeer in ſeinen ſpätern Opern mit vollendeter Meiſterſchaft vermocht. Ja, er iſt der eigentliche Entdecker auf dieſem Gebiet der pſychologiſchen Darſtellung. —

Karl Roſenkranz hat eine „Aeſthetik des Häßlichen" geſchrieben, um ſpeciell darzulegen, in wie weit das Häßliche berechtigt iſt, in der Kunſt verwendet zu werden, welche Gegenſtände des Häßlichen äſthetiſch behandelt werden können. Meyerbeer hat im „Prophet" durch die That bewieſen, daß man auch ein häßliches Thema, eine Situation des Häßlichen „durch Poeſie und Muſik" zur äſthetiſchen Schönheit verklären kann. Betteln iſt häßlich, gemein, unglücklich und eine große Miſère des Erdenlebens. Wer aber hat wohl nicht die Bettelarie der Fides bewundert!!

Ja, es wird wirklich gebettelt in dieſer Oper, um

Almoſen gebettelt. Ach und wie herrlich, wie vortrefflich läßt der große Meiſter die arme, unglückliche Mutter in Tönen betteln! — beiteln durch wundervoll ergreifende Tongebilde!! —

Es iſt überhaupt eine herrliche Partie, dieſe Mutter Fides; ein Charaktergemälde, wie es keine zweite Oper aufzuweiſen hat. Von großartiger, erhabener, wundervoller Schönheit iſt die Kirchenſcene, wo der Chor „Domine salvum fac regem“ ꝛc. anſtimmt und Fides ihren Schmerz über ihren ungerathenen Sohn ausſingt. Und wie peinlich ſpannend wirkt der Moment, wo ſie ihn verläugnen muß! — Erkennt ſie ihn als ihren Sohn an, ſo durchbohren ihn die Schwerter; was ſoll ſie thun! — ſie muß ihn verleugnen. — Wie höchſt dramatiſch wirkſam ſind dabei die verſchiedenen Seelenſtimmungen des Johann, der Mutter und des Volks dargeſtellt!

Während Fides in erhabenen Schmerzenslauten ausſingt: „Nein, ich habe keinen Sohn“, fällt das Volk in trivialer Weiſe ein: „O Wunder des göttlichen Propheten!“ — Furcht und Todesangſt, Erhabenheit und Trivialität ſind hier in kunſtvoller Schönheit in einer und derſelben Scene durch verſchiedene Individuen repräſentirt, durch Tongebilde meiſterhaft charakteriſirt und mit pſychologiſcher Naturwahrheit dargeſtellt. Hier wurde eines der ſchwierigſten dramatiſchen Probleme gelöſt.

Und welche wundervolle, tiefergreifende Melodik und Harmonik entfaltet der Meister! Von Gesdur wird nach Adur und wieder zurück nach Gesdur moduliert, und dies so natürlich, als wären es nächstverwandte Tonarten. Daß die Instrumentation durchgängig höchst charakteristisch und effectvoll ist, läßt sich gar nicht anders erwarten.

Den Schlußknalleffect hätte der Meister nicht bedurft, denn dergleichen sind genug vorhanden und die Musik ist überreich an wundervollen Schönheiten, wodurch allein schon der günstigste Erfolg erlangt werden mußte.

Mit dieser Oper hat Meyerbeer das höchste Stadium seiner Schöpferthätigkeit erreicht. Ein darüber hinausgehender Fortschritt ist in den nachfolgenden Werken nicht vorhanden. Es war dies auch nicht gut möglich, oder konnte höchstens nur in Einzelheiten geschehen. Die rein objective, echt dramatische Darstellungsweise ist mit den letzt besprochenen drei Opern erlangt. Der darin waltende Styl ist weder exclusiv deutsch, französisch, noch italienisch, sondern objectiv dramatisch, d. h. es werden die Charaktere und Situationen je nach Ort und Zeit geschildert. Im „Robert" und in den „Hugenotten" erscheinen französische und italienische Charaktere und werden naturgemäß mit feuriger Gluth der Leidenschaft, überhaupt mit südlichem Colorit gemalt, landschaftlich und historisch gekennzeichnet. Der „Prophet" führt uns germanische

Menſchen auf Holland's und Deutſchland's Erde vor, mithin mußte germaniſches Gefühls- und Gemüthsleben geſchildert werden, wie es Meyerbeer gethan hat. —

Ich habe oben hinreichend dargelegt, daß es die erſte Hauptanforderung an den dramatiſchen Operncomponiſten ſei, aus den engen particulariſtiſchen Schranken des eigenen Nationallebens herauszutreten, Cosmopolit zu werden, ſich in das Seelenleben und in den Geiſt aller Völker hinein zu leben, um die Gefühle und Empfindungen, den Geiſt und Charakter aller Nationalitäten ſchildern zu können. Will der deutſche Tondichter italieniſche Charaktere mit italieniſchem Gefühlsleben darſtellen, ſo darf er nicht mit deutſcher Gemüthlichkeit und deutſchem Gedankenleben kommen, ebenſowenig mit franzöſiſcher Keckheit und franzöſiſcher leichtſinniger ſprudelnder Lebensluſt, noch weniger mit ſlaviſcher Schwermuth, ſondern er muß uns Italiener zeichnen, Italiener mit Fleiſch und Blut; muß ſogar das Nationalleben hiſtoriſch ſchildern, denn der Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts war an Geiſt und Charakter ein anderer Menſch als der heutige. Oftmals treten in einem Drama verſchiedene Nationalitäten auf, Franzoſen, Deutſche und Italiener; der Tondichter muß alſo jede Perſon nach Land und Sitte, nach ihrem eigenthümlichen Nationalleben, ſogar ihrer geſellſchaftlichen Stellung und Bildung gemäß ſchildern und naturwahr kennzeichnen. Nur hierdurch vermag er uns ein wirkliches Drama mit

naturwahren Charakteren zu geben und die Menſchen vergangener Jahrhunderte nach Sitte, Lebensart und Geiſtesbildung vorzuführen, alſo das Seelenleben und die Geiſteskämpfe längſt ins Grab geſunkener Völker zu ſchildern, wie es Meyerbeer im „Robert," in den „Hugenotten" und im „Prophet" mit großer Meiſterſchaft vollbracht hat. Das iſt ſein größtes, wichtigſtes Verdienſt, worin er allen Tondichtern als Muſter daſteht. Mögen hier und da Einzelheiten vorkommen, die man als weniger gelungen bezeichnen muß; mag auch gelegentlich eine Paſſage mehr aus Rückſicht für Sänger, als um der pſychologiſchen Wahrheit geſchrieben ſein, ſo ſind das kleine menſchliche Schwächen, dergleichen man in den Werken faſt aller großen Meiſter aufſpüren kann. Im Allgemeinen hat er bewieſen, daß die Muſik ein wirkliches Drama zu ſchaffen, die Charaktere und das Geiſtesleben verſchiedener Nationalitäten aus längſt vergangenen Zeiten hiſtoriſch treu zu ſchildern und mit pſychologiſcher Naturwahrheit darzuſtellen vermag. Er hat uns den Geiſt der Zeiten in Tönen vorgeführt, das romaniſche Ritterthum und Kloſterleben, ſowie die Reformationskämpfe durch Tongebilde gezeichnet, wodurch wir ganz in das Leben und Treiben jener Menſchen verſetzt werden. Es iſt ein Stück Weltgeſchichte in Tönen geſchrieben.

Daß er alle Muſikformen, ſämmtliche melodiſchen und harmoniſchen Gebilde, überhaupt alle muſikaliſchen

Darſtellungsmittel den dramatiſchen Zwecken dienſtbar gemacht und dem entſprechend verwendet, die vorhandenen Formen erweitert, theils umgebildet und ganz neue Scenen geſchaffen hat, wodurch eine größere Einheit erzielt wurde, das habe ich oben hinreichend dargelegt. Nach der günſtigen Aufnahme des „Prophet" ward der hochgefeierte Tondichter abermals mit neuen Orden und anderen Auszeichnungen beehrt. Einen Braſilianiſchen, Holländiſchen, Belgiſchen, Oeſterreichiſchen, Preußiſchen und Baierſchen Orden hatte er bereits empfangen. So fühlte ſich auch der Präſident der franzöſiſchen Republik bewogen, ihn zum Commandeur der Ehrenlegion zu ernennen. Von der Univerſität Jena bekam er das Doktordiplom und faſt alle Inſtitute ernannten ihn zum Ehrenmitglied. — 1850 ging der „Prophet" in Berlin über die Bühne. In dieſem und im folgenden Jahre lebte er öfterer dort, componirte kleinere Pieçen zu Hoffeſten und bewirkte nach Lortzing's Tode 1851 die Bildung eines Unterſtützungs-Comité, welches den Hinterlaſſenen des beliebten Componiſten des „Czar" ꝛc. die Summe von 16,000 Thlr. zuſammenbrachte.

Meyerbeer's ſchwankende Geſundheit nöthigte ihn 1852 zu längerem Aufenthalt in Spaa und Boulogne, wo er ſich durch Bäder zu ſtärken ſuchte. 1853 kam er zum Geburtstag ſeiner 87jährigen Mutter nach Berlin und componirte den 91. Pſalm, welcher am 8. Mai vom Domchor in Potsdam aufgeführt ward. Nach einem abermaligen Sommeraufenthalt in Spaa

reiſte er im October 1853 nach Paris, reichte den „Nordſtern“ ein und leitete die Proben in der „Opera comique“, worauf am 16. Februar 1854 die erſte Aufführung dieſer Oper ſtattfand und ebenfalls überreichen Beifall fand. Sie iſt kein Originalwerk, ſondern nur eine Umarbeitung des Feldlagers, aus welchem Meyerbeer ganze Scenen genommen hat. Außerdem ſind zahlreiche Melodien aus frühern Opern, z. B. aus „Emma von Norbourgh“ entlehnt und neu bearbeitet worden. Jedoch hat er auch einige neue Nummern hinzucomponirt, auch ſpäter den geſprochenen Dialog in Recitative umgewandelt.

Mit dem „Nordſtern“ kommen wir an Meyerbeer's Schlußperiode, an das Finale ſeines Lebens und ſeiner Werke. Ich gebe auch hierüber noch einige kurze Notizen.

Neunzehnter Abſchnitt.

Die Werke der letzten Lebensperiode.

Das Feldlager in Schleſien, umgearbeitet zum Nordſtern, Dinorah und die Afrikanerin.

Da ich hier keine ausführliche Analyſe ſämmtlicher Meyerbeer'ſchen Werke gebe, ſondern nur ſeinen Bildungsgang beſpreche und eine Charakteriſtik ſeiner Wirkſamkeit und ſeines Styls ſchreibe, ſo beſchränke ich mich hinſichtlich der letzten Werke nur auf einige ſkizzenhafte Andeutungen. Eine ſpeciellere Kritik und ausführlichere Analyſe werde ich in einem ſpätern Werke bringen. Vorläufig möge dieſer Ueberblick genügen. —

„Das Feldlager in Schleſien" iſt ein effectreiches Gelegenheitsſtück, voller militäriſchen Fanfaren und kriegeriſcher Thatenluſt. Zur Verherrlichung Friedrichs II. und zur Einweihung des neuen Theaters geſchrieben, verſetzt es uns in die Zeit ſeiner Kriege und gibt uns ein hiſtoriſches Gemälde in Tönen, eine Charakteriſtik jenes Soldatenlebens, das ſich in vieler

Hinsicht durch eigenthümliche Nationalität kennzeichnet. Hier hat der Meister gezeigt, daß er auch höchst effectvolle Märsche voller Kriegsluft zu schreiben vermag, echte Soldatenscenen mit den Leiden und Freuden des Krieges. Es schmettern die Trompeten und jubeln in trunkener Siegesluft. Als Meister der Instrumentation hat er natürlich auch die Blechinstrumente sehr wirkungsvoll zu benutzen gewußt. Er zeigt sich in allen Branchen der Technik als kenntnißreicher routinirter Musiker und als genial denkender Geist, der alle Effectmittel zu höhern geistigen Zwecken zu verwenden weiß. Da das „Feldlager" zu speciell preußisch gehalten ist, so hat es keine weitere Verbreitung erlangt. Jedoch sind mehrere Musikstücke daraus sehr populär geworden und werden viel gespielt und geblasen; von ganz besonderer Schönheit und Originalität zeichnet sich ein Marsch aus, der als einer der beliebtesten Märsche überall ertönt, wo Musik gemacht wird. Etwas umgearbeitet ward diese Oper unter dem Titel: „Bielka" 1847 auch in Wien gegeben. —

Die kleine dreiaktige komische Oper, der „Nordstern" kann ebenfalls als Gelegenheitsstück bezeichnet werden. Sie galt als französische Antwort auf den russischen Parvenu. Als Kaiser Nicolaus von einem Parvenu gesprochen, da erschien nach einigen Monaten, 1854 im Februar, auf der Pariser Bühne (Opera Comique) „der Nordstern", worin Katharine, die nachherige Kaiserin, als Marketenderin auftritt. Es ist also die bekannte russische Geschichte von Peter und Katharine, welche zur Kai-

ferin avancirt. 1853 componirt (die Mehrzahl der Scenen ist, wie schon gesagt, dem Feldlager entlehnt), ging diese komische Oper binnen kurzer Zeit über alle Bühnen Frankreichs und Deutschlands; nur in Berlin wurde sie nicht gegeben, weil sie nur das umgeänderte „Feldlager" ist und wahrscheinlich aus Rücksichten für Rußland, obgleich nichts Kränkendes für die russische Dynastie darin vorhanden ist. Denn es gibt wohl wenig Regentenfamilien, die nicht mit Bürgerblut gemischt sind. Stammen wir doch Alle von unserer gemeinschaftlichen Mutter-Erde, warum soll nicht einmal ein Prinz oder eine Prinzessin das Glück der Ehe mit einem Kinde des Bürger- oder Bauernstandes zu begründen suchen?!

Katharine, die Bäuerin, war schön und geistreich, fesselte das Herz des Czaren und ward zur Kaiserin erhoben. Was liegt darin Verletzendes für deren Nachkommen?! — Nichts. Die Oper könnte also ebenso gut in Rußland gegeben werden, denn das Factum ist ja allgemein bekannt.

Als ein ausgezeichnetes Meisterwerk kann man sie eben nicht bezeichnen; sie enthält viele schöne Melodien, effectvolle Orchesterscenen, ist dramatisch wirksam, wenn auch nicht von Epoche machender Bedeutung. Meyerbeer hat sogar viele Melodien aus seinen frühern, weniger bekannt gewordenen Opern entlehnt, hauptsächlich aus Emma von Norburgh. Was bewog ihn hierzu? Melodienarmuth? — War der in jugendlicher Frische sprudelnde Melodienquell versiegt? — Das kann man

wohl nicht behaupten. Es war die zu große Eile, die kurze Zeit, in der das Werkchen geschrieben ward. Der Nordstern sollte sobald als möglich erscheinen, und neue Melodien kann man nicht so schnell aufs Papier bringen, wie man Briefe schreibt; deshalb wählte er viele Scenen aus dem Feldlager und aus frühern, weniger oder gar nicht bekannt gewordenen Opern, welche der Situation entsprechen, arbeitete sie um und gestaltete sie nach den Anforderungen des neuen Textes, den Scribe danach eingerichtet hat.

Daß durch ein solches Verfahren kein Meisterwerk als Muster dramatischer Wahrheit entstehen kann, ist selbstverständlich. Es ist eine hübsche gefällige Oper, wie viele andere von weniger berühmten Componisten und ward auch überall mit großem Beifall aufgenommen. Obgleich sie, als Ganzes betrachtet, nicht zu den ausgezeichnetsten Producten dieser Gattung gezählt werden kann, so enthält sie dennoch einzelne Nummern von wundervoller Schönheit und tiefergreifender Wirkung. In diesen Scenen waltet dramatische Wahrheit nebst naturwahrer, psychologischer Charakteristik. Sie sind das Product späterer Arbeit und höherer Gedankenreife, während die entlehnten Scenen den Stempel des frühern Stils tragen und zu ganz andern Situationen componirt worden sind. Doch verdient das Werk in Ehren gehalten zu werden, denn es birgt dennoch einen Schatz herrlicher, wahrhaft vortrefflicher Musik. —

Le Pardon de Ploërmel oder Dinorah, ebenfalls eine komische Oper, begann Meyerbeer 1856 zu

componiren; sie ging 1859 von Paris, wie alle seine spätern Werke, binnen kurzer Zeit über sämmtliche Bühnen Europas und wurde sehr günstig aufgenommen. Der Text ist von Barbeir und Carré. Gleich dem Nordstern ward sie in Paris viele hundertmal gegeben und erregte stets den größten Beifall. Freilich kömmt wieder etwas ganz Neues, auf der Bühne noch nicht Gesehenes darin vor, nämlich — eine Ziege.

Ein solches Wunderthier ging noch nicht über die Bretter, die die Welt bedeuten. Hunde, Pferde und Esel sind darauf erschienen, aber noch keine Ziege. Dieses armselige Thier hat aber nichts zum Erfolg der Oper beigetragen, ja es ist lächerlich, nur darüber zu reden. Warum soll der Dichter nicht das Recht haben, gelegentlich ein solches unschuldiges Thier einzuführen? Eine absonderliche poetische Intention ist es wahrhaftig nicht, noch weniger eine Effectmacherei. Am allerwenigsten gibt sie Stoff zum Tadeln, denn sie paßt zur Situation.

Die Musik zeichnet sich durch Originalität der Erfindung und treffende Charakteristik aus. Meyerbeer hat hier wieder gezeigt, daß ein deutscher Tondichter nicht nur französisches Nationalleben im Allgemeinen, sondern sogar im provinziellen Unterschiede und mit provinzieller Eigenthümlichkeit naturgemäß darzustellen vermag. Das Werk ist ein Charakter- und Landschaftsgemälde einer französischen Provinz und ländlichen Bevölkerung. Es ist die letzte Oper unseres Meisters, denn

die „Afrikanerin“ wurde früher, schon 1838 begonnen. Dynorah bietet wundervolle Schönheiten dar und muß mit zu seinen besten Werken gezählt werden. Die jugendliche Schöpferkraft der Phantasie ist nicht erloschen, sie entfaltet einen eigenthümlichen poetischen Duft und bekundet überall die hohe Meisterschaft des bejahrten, am Greisenalter stehenden Mannes. Man kann zwar „Dynorah“ und den „Nordstern“ nicht als hoch classische Werke bezeichnen, aber zu den besten Opern dieser Gattung müssen wir sie stellen; denn unter den vielen alltäglichen Erscheinungen nehmen sie dennoch den ersten Ehrenplatz ein. Wer die zahlreichen leichtfertig gearbeiteten komischen Opern kennt, welche oft nicht einmal eine werthvolle Tanzmusik enthalten, wird diese beiden kleinern Gaben des großen Meisters zu schätzen und zu würdigen wissen. —

Die „Afrikanerin“ ward bekanntlich erst nach Meyerbeers Tode auf die Bühne gebracht, obgleich er sie schon 1838 begonnen hat. Jahre hindurch liefen die sonderbarsten Gerüchte über diese Oper durch die Zeitungen und nie wollte sie erscheinen. Es wurde allerlei gefabelt, bald sollte dies, bald jenes das Hinderniß der Veröffentlichung sein. Endlich war sie fast zur Mythe geworden und man sprach gar nicht mehr davon, als der große Meister am 2. Mai 1864 ganz unerwartet und plötzlich von hinnen schied. Wie ward nun die Welt überrascht, als die Nachricht durch alle Zeitungen lief, Meyerbeer's nachgelassene „Afrikanerin“

werde in Paris auf die Bühne kommen. Es geschah im Jahre 1865, und sie erntete nicht nur in dem heißblütigen, leicht erregbaren Paris, sondern auch im kalten phlegmatischen London großen Beifall, hat sich aber nicht so schnell über alle Bühnen verbreitet, wie „Robert“ und die „Hugenotten.“

Wie ich schon oben bemerkte, begann Meyerbeer die Composition der „Afrikanerin“ bald nach Vollendung der „Hugenotten“, nämlich 1838. Im Verlauf der Arbeit kam er zu der Ueberzeugung, daß der Text doch nicht so ganz zeitgemäß sei und bat Scribe um Neubearbeitung desselben. Der Dichter änderte Vieles, gestaltete das Sujet anders, konnte aber den Tondichter nicht vollständig befriedigen. Demzufolge entstand sogar ein Bruch zwischen beiden Männern, denn Scribe verlangte die Veröffentlichung des Werks und Meyerbeer wollte zuvor noch Vieles umgeändert haben. Die Abreise Meyerbeers nach Berlin 1842 verhinderte, daß der Zwist nicht größer ward. In Berlin hatte er als General-Musikdirector Viel einzustudiren und zu dirigiren, mußte mancherlei Pieces zu Hoffesten und das „Feldlager“ zur Einweihung des neuerbauten Opernhauses componiren, infolge dessen ließ er die angefangene „Afrikanerin“ unbeendigt. Und als ihn Scribe 1845 das Textbuch zum Prophet übergab, ließ er sich von der Dirigentenfunction entbinden und begann mit Feuereifer die neue Arbeit, welche er 1848 vollendete und der Pariser Operndirection einreichte, wo sie am 16. April 1849 in Scene ging.

Nach Beendigung dieſes Werks conferirte er wieder mit Scribe, behufs Umgeſtaltung der „Afrikanerin", da aber keine vollſtändige Einigung erfolgte, ließ Meyerbeer das Werk liegen. Seine angegriffene Geſundheit gebot ihm auch Erholung zu ſuchen, welche er in ſeinem lieben Spaa fand. Doch componirte er 1852 eine Festcantate, 1853 den 91. Pſalm und geſtaltete das „Feldlager" zum „Nordſtern", welcher am 16. Februar 1854 in Paris über die Bühne ging. Als dann am 27. Juni 1854 ſeine 88jährige Mutter ſtarb, entſtand wieder eine Pauſe in ſeiner Schöpferthätigkeit. Seine Reiſe nach Spaa und im September nach Stuttgart zur Aufführung des „Nordſtern", wo er mit den höchſten Ehrenbezeigungen empfangen ward, zog ihn aus ſeiner ſchmerzlichen Trauer und gab ihm wieder Lebensmuth. Dort empfing er auch einen württembergiſchen Orden.

Einer Einladung von Dresden folgte er im Dezember und ließ im Januar 1855 den „Nordſtern" dort in Scene geben, worauf er ebenfalls mit einem Königl. Sächſiſchen Orden beehrt ward. Von Dresden folgte er einer Einladung nach London zur Aufführung des „Nordſtern". Den Sommer verlebte er wieder in Spaa und im Dezember dirigirte er in Wien dieſelbe Oper. Im Januar 1856 ging er nach Venedig und begann wieder an der „Afrikanerin" zu arbeiten; neue Conferenzen mit Scribe wegen gänzlicher Umänderung mancher Scenen blieben abermals fruchtlos. Nach Meyerbeer's Ausſage war der Streitpunkt folgender:

Dem Wunſche des Tondichters, die Fabel zum hiſtoriſchen Sujet umzuwandeln, hatte Scribe entſprochen und hinſichtlich der erſten drei Acte waren beide Männer bis auf Kleinigkeiten einverſtanden. Die beiden letzten Acte ſollten aber nach Meyerbeers Intention in Afrika ſpielen und das Ganze der Anlage und dem Titel gemäß in Afrika enden. Scribe beſtand aber auf ſeiner Idee, die letzten Acte nach Indien zu verlegen, wie es denn auch geſchehen iſt. Er wollte den indiſchen Göttercultus mit dem pompöſen Prieſterſtaat auf die Bühne bringen, weil ſich derſelbe effectvoll verwerthen laſſe. Die heidniſchen Afrikaner haben weder einen glanzvollen Göttercultus noch deſſen Prieſterſtaat. Ihre Fetiſchanbeterei, die nur einfältig und lächerlich iſt, konnte und wollte Scribe nicht auf die Bühne bringen. Er vermochte damit nicht das Erhabene, den Glanz und Pomp zur Darſtellung zu bringen, deshalb verwarf er hartnäckig die Beendigung auf Afrikas Boden und verlegte den Schluß, alſo den 4. und 5. Act nach Indien. Demzufolge ſollte und mußte die Oper ganz anders getauft werden und hiergegen ſträubte ſich Meyerbeer, der ſie nur als „Afrikanerin" in die Welt ſenden wollte. Seit beinah 20 Jahren war durch alle Zeitungen die Notiz gegangen: Meyerbeer habe eine neue Oper, die „Afrikanerin", im Pulte und ſollte demnächſt gegeben werden. Bald ſollten es dieſe, bald jene Hinderniſſe ſein, weshalb er ſie noch nicht veröffentlicht. Was ſollte nun die Welt denken, wenn die „Afrikanerin" nicht erſchiene?!

Das waren Meyerbeer's Bedenken.

Anſtatt der längſterwarteten Afrikanerin, eine Aſiatin, eine Inderin in die Welt zu ſchicken, dazu konnte er ſich nicht entſchließen. Er glaubte, Scribe vermöchte recht gut einen effectvollen Schluß auf Afrikas Boden entſtehen zu laſſen, nöthigen Falls auch den Cultus afrikaniſcher Völker auf die Bühne zu bringen. Da ſich aber der Dichter abermals weigerte und den Brahmacultus beibehalten wollte, ſo legte Meyerbeer die unglückliche „Afrikanerin" wieder zurück und componirte den von Barbier und Carré 1856 erhaltenen Text zu „Dinorah" oder die Wallfahrt nach Ploërmel, welche am 4. April 1859 zum erſtenmal in Paris über die Bühne ging. Welchen glänzenden Erfolg dieſe ländliche Geſchichte, dieſe Idylle eines Dörfchens hatte, iſt hinreichend bekannt. Die Naivetät, Gemüthlichkeit und Grazie der Melodik erfreut alle Herzen.

Einer Einladung von London zufolge dirigirte er dieſe Oper dort am 26. Juli 1859. Sodann reiſte er nach Schwalbach und im September nach Paris, wo er eine von L. Pfau gedichtete „Cantate" zur Schillerfeier nebſt einem Schillermarſch componirte, welche dort am 10. November mit 550 Perſonen zur Aufführung kam. Im November deſſelben Jahres reiſte er wieder nach Stuttgart zur Aufführung der „Dinorah" und im Januar 1860 zu gleichem Zwecke nach Dresden. Den Sommer verlebte er in Ems, Schwalbach; ging dann nach Paris, um nochmals mit Scribe wegen Umänderung der „Afrikanerin" zu conferiren, erreichte

aber seinen Zweck nicht. Demzufolge kehrte er nach Berlin zurück, wo er den Winter hindurch verlebte. Hier überraschte ihn die Trauernachricht, daß Scribe am 21. Februar (1861) plötzlich gestorben sei. Dies war für ihn ein harter Schicksalsschlag. Er hatte immer noch der Hoffnung gelebt, der Dichter werde seinen Starrsinn brechen und die „Afrikanerin" in Afrikas Gefilden enden lassen! — Jetzt hatte aber der Tod ein Punktum gesetzt. Einen andern Dichter zur Umarbeitung zu bewegen, hatte er nicht Lust und kannte auch keinen, dem er die Arbeit anvertrauen konnte. So mußte sich der Meister nun entschließen, das Buch durchzucomponiren, wie es vorlag. Er ging an die Arbeit mit der Absicht, die „Afrikanerin" umzutaufen. So schwer ihm dieser Entschluß auch wurde, die längst ersehnte und erwartete „Afrikanerin" sich als eine „Inderin" entpuppen zu lassen, so sah er dennoch die Nothwendigkeit ein, um nicht einen unsinnigen geographisch-historischen Widerspruch auf die Bühne zu bringen.

Inzwischen componirte er die Ouverture zur Londoner Industrie-Ausstellung, reiste selbst in die Weltstadt, wo sie am 1. Mai 1852 aufgeführt wurde. Den Sommeraufenthalt nahm er wieder in Ems und Schwalbach, Herbst und Winter verlebte er in Berlin, mit der Composition der „Afrikanerin" beschäftigt. Leider fühlte er sich angegriffen und mußte öfters pausiren. Im Sommer 1863 suchte er sich wieder in den Bädern von Ems, Schwalbach und Dieppe zu stärken,

verlebte dann den Winter in Paris, wo er die Oper bis auf einige Scenen vollendete und im Frühjahr den Vertrag mit einem Kaiſerlichen Marſchall behufs Uebergabe der „Afrikanerin" abſchloß.

Ende April 1864 verſchlimmerte ſich ſein Unwohlſein und ſeine Schwäche gebot ihm Ruhe, trotzdem arbeitete er noch an der Vollendung der Oper, vermochte es aber nicht, wenigſtens nicht die letzte Reviſion und Feile zu machen. Die Körperkräfte ſanken immer mehr und Sonntags am 1. Mai ward die Schwäche ſo bedeutend, daß man für ſein Leben fürchtete. Der Arzt verſuchte ihn zu tröſten und bemerkte, er werde noch viele große Werke ſchreiben. Meyerbeer erwiederte: „Sie ſind zu gütig, lieber Herr Doktor! Wüßten Sie, was ich hier noch für Ideen und Pläne habe, die ich ins Werk ſetzen möchte," — dabei deutete er auf ſeine Stirn. Leider ſchwand die Fackel des Lebens binnen wenigen Stunden in ewige Todesnacht. Sonntag Abends nach 8 Uhr bat er ſeine Umgebung, ihn zu verlaſſen: „auf morgen! Ich wünſche Euch eine gute Nacht." —

Nach einigen Stunden begann ein ſchwacher Todeskampf und Montags am 2. Mai früh um 5 Uhr 40 Minuten hauchte er den letzten Todesſeufzer aus. —

Die „Afrikanerin" ward nun von Fétis, Director des Brüßler Conſervatoriums, einer Reviſion unterworfen; dies hat Meyerbeer teſtamentariſch anbefohlen. Fétis mußte manche nur ſkizzenhaft angedeutete Partien weiter ausführen, von mehrfach compo-

nirten Scenen die besseren wählen, aber auch Vielerlei ausscheiden. So konnte diese Oper endlich am 28. April 1865 zum erstenmal in Paris über die Bühne gehen. —

Ob Meyerbeer, hätte er die Aufführung erlebt, nicht dennoch den Titel geändert, will ich dahingestellt sein lassen. In letzter Zeit war er sehr dazu geneigt, denn auch ihm erschien der geographisch historische Widerspruch zu unsinnig. Jedoch war er noch zweifelhaft, ob er sie „Vasco de Gama" oder die „Inderin" benennen sollte. —

Das war der fatale Casus, weshalb die „Afrikanerin" nicht erscheinen wollte, sondern viele Jahre in des Meisters Pulte verschlossen blieb, so daß man zuletzt ganz an ihrer Existenz zweifelte. Einige andere, weniger wichtigere Bedenken vermehrten die Verzögerung. Es war daher ein großes Ereigniß, als die langerwartete Oper endlich am 28. April 1865 in Paris auf die Bühne kam und mit einer Decorationspracht, wie sie noch nicht gesehen. Ganz neue Wunder der Scenerie stellten sich dem überraschten Publikum dar. Meyerbeer's Gegner, welche ihm von jeher den großen Pomp der Ausstattung zum Vorwurf machten, ihn beschuldigten, daß er dadurch die Sinne des großen schaulustigen Publikums bestehe, um die Leere und Bedeutungslosigkeit seiner Musik zu vergessen, nahmen hierbei wieder Gelegenheit zu neuen derartigen Vorwürfen und hämisch tadelnden Kritiken.

Dergleichen Redereien sind einseitig und nicht zutreffend. Hat ein Kunstwerk nicht hinreichend geistigen Gehalt, der das Publikum zu ergreifen und zu

fesseln vermag, so wird der größte Dekorationspomp und die wundervollste Pracht der Costüme dem Produkte dennoch keine lange Lebensdauer sichern. Der äußere Glanz und Pomp vermag die Geistesarmuth nicht zu verhüllen. Man wird eine Zeit lang die glänzende Pracht bewundern, sich daran ergötzen und dann das Werk vergessen, wie es schon so vielfach geschehen ist. Zahlreiche Opern und Schauspiele gingen mit fabelhaftem Luxus in Scene und heute — sind sie verschwunden; nicht einmal ihre Namen stehen in der Kunstgeschichte verzeichnet. Sie hatten zu wenig fesselnden Ideengehalt, deshalb konnten alle Wunder der Dekorationspracht die Werke nicht lebensfähig machen. Dagegen werden noch heute Opern und Schauspiele gegeben, welche nicht den geringsten Luxus, keine Dekorationsschönheit entfalten; einfache Bürgerlichkeit und schlichte Ländlichkeit erscheinen, und dennoch ergreifen und fesseln sie das große Publikum, sind sogar Lieblingswerke der großen Menge sowohl als der Kunstverständigen. Woher kömmt das? Ihr wundervoller Geistesgehalt sichert ihnen unsterbliche Lebensdauer. Man denke an Mozarts Opern, die in einer Scheune aufgeführt werden können und dennoch Alles bezaubern.

Sollen aber deshalb alle Wunder der Dekoration und die glänzende Pracht der Costüme ganz und gar verschmäht und aus den Kunstwerken verbannt werden?

So etwas zu verlangen, wäre einfältig!

Hat der Dichter Kaiser und Könige oder andere Glückskinder der Erde darzustellen, so kann er sie nicht

in schlichter Bürgerlichkeit erscheinen lassen, sondern muß alle Pracht und allen Luxus der Höfe entfalten. Und die Wunder der Feenwelt können auch nicht in Alltagsjacken dargestellt werden.

Für dergleichen Sujets sind also Pracht, Luxus und alle Wunder der Decoration die größte Nothwendigkeit, ja ganz unentbehrlich, denn die Scenen und Situationen würden unwahr werden, wäre dieser Pomp nicht vorhanden und würde etwa eine Königskrönung wie eine Bürgerhochzeit gefeiert. Ebenso unwahr freilich würde es erscheinen, wenn der Dichter bei ländlichen und bürgerlichen Scenen zuviel Pracht und Luxus entfaltete.

Hierüber sind alle Vernünftigen einig und einverstanden, aber — muß ich fragen — beeinträchtigt etwa der Glanz und Pomp ein geistig gehaltvolles, ideenreiches Werk? Unmöglich! Wer das behauptet, spricht Unsinn, weiß gar nicht, was er spricht; es ist gedankenlose Schwätzerei, kein begründetes Kunsturtheil. Die Pracht und der Pomp in der „Jungfrau von Orleans" sind durchaus nothwendig und zugehörig, ohne denselben würde das Schauspiel unwahr und unwahrscheinlich sein. Der hoch geniale Schiller war dazu genöthigt, denn eine Königskrönung mit Hofstaat und großer Militairmacht müssen mit möglichst großer Pracht und allem Luxus dargestellt werden. Daran zweifelt Niemand. Was aber einem Schiller und allen Dramendichtern nicht nur erlaubt, sondern sogar geboten ist, soll das bei Meyerbeer ein Kunst-

verbrechen? — ein Fehler oder bloße Effektſpekulation ſein? —

Nie und nimmermehr! Was das Sujet, die Situation der Oper naturgemäß verlangt, muß gegeben werden. Nur wo der Pomp und Luxus, die Dekorations- und Coſtümpracht nicht hingehört, iſt ſie verwerflich und tadelnswerth.

Was die Muſik der „Afrikanerin" betrifft, darüber haben ſich ebenfalls viel tadelnde Stimmen geäußert. Fünf Stunden Muſik und kaum einige Nummern von wahrhaft ergreifender Schönheit, lautet das Urtheil. Und trotzdem war das phlegmatiſche Londoner Publikum bei jeder Aufführung ganz entzückt; von dem Enthuſiasmus der lebhaften Pariſer will ich gar nicht reden. So ganz langweilig und gehaltlos kann alſo die Muſik nicht ſein, wie manche Leute behaupten. Faſt in jedem Akte, ganz beſonders bei der herrlichen Uniſonoſtelle des Streichquartetts und der Clarinetten, brach das Londoner Publikum in einen großen Beifallsſturm aus. In Deutſchland iſt daſſelbe der Fall.

Das iſt die Volksſtimme; ſie ſoll zwar nicht ganz abſolut maßgebend ſein für die Claſſicität eines Werks, muß aber doch beachtet werden, denn ein ganz poeſieloſes Produkt wird ſelten viel Beifall im Volke erringen. Wenn auch einige Effecte die Hände in Bewegung ſetzen, ſo ſichert dennoch ſolches Geklatſch dem Werke keine Lebensdauer.

Die „Afrikanerin" hat hoch poeſievolle Situationen, Scenen von tiefergreifender Schönheit, herrliche

Melodik und Harmonik nebst effectvoller Instrumentation. Das läßt sich von Meyerbeer gar nicht anders erwarten; jedoch enthält sie nicht so viel populäre, dem Volke im Gedächtniß bleibende Melodien, wie z. B. „Robert“ und die „Hugenotten“. Aber trotzdem erregt sie unter der großen Menge den feurigsten Enthusiasmus. In London wurde sie 1865 zum erstenmal mit italienischem Text von der italienischen Oper im „Covent-garden Opera House“ aufgeführt; obgleich dies mitten im heißen Monat Juli geschah, war dennoch das Haus allabendlich gefüllt, selbst von solchen Besuchern, die kein Wort Italienisch verstanden, und das Werk erlangte den vollständigsten, glänzendsten Succeß, wie ihn der Sanguinischste nicht geahnt hatte. Ein englisches Blatt schrieb:

„The event which has so long been looked forward to with eager anxiety by all lovers of lyric art took place at Covent-garden Opera House on Saturday evening. „L'Africaine“ was played for the first time in England, and with a complete and brilliant Success, which must have realised the most sanguine anticipations.“

Und dieser glänzende Erfolg ward in dem kalten phlegmatischen London erlangt, trotzdem der Text einen geographischen Widerspruch enthält. Es ist erstaunlich, ja unerklärlich, wie ein so vollendeter geistreicher Dramatiker als Scribe, einen solchen großen Verstoß gegen Geographie und Geschichte machen konnte! Wahrscheinlich lebte Scribe der Hoffnung, Meyerbeer

werde die Oper umtaufen; letzterer gedachte es au
wirklich zu thun und wollte sie „Inderin" nennen,
aber darüber hingestorben.

Der Inhalt derselben ist folgender: Der En
deckungsfahrer Vasco de Gama, Offizier in der po
tugiesischen Marine, hat die zuversichtliche Ueberzeugun
daß noch viele, den Europäern unbekannte Länd
existiren. Er bittet die portugiesische Regierung, ih
die Mittel zu gewähren, seine Entdeckungsfahrt fo
setzen zu können. Als Beweis zeigt er zwei Sklav
vor, welche er bei einer frühern Expedition auf eine
afrikanischen Markte gekauft, und die sich durch Ph
siognomie und Gestalt von den bekannten Racen n
sentlich unterscheiden, mithin einem den Portugies
unbekannten Volksstamme angehören müssen. Die ab
gläubische Frömmigkeit des Concils, in dem der Gro
Inquisitor figurirt, führt nicht nur zur Verwerfu
des Vasco'schen Projects, sondern bewirkt auch sei
Verhaftung und Einkerkerung. Zur Gesellschaft
Kerker bekömmt er seine beiden Sklaven Selika u
Nelusko, erstere ist in ihren Herrn verliebt und
Gefährte und Stammesgenosse in sie. So fehlt
der Gefangenschaft die Poesie der Liebe nicht. Vas
jedoch wird gar bald aus seinem Kerker durch V
mittlung von Don Pedros Gattin befreit, mit der
früher in einem sehr zärtlichen Verhältniß gestand
und welche Alles geopfert, um sein Leben zu rett
Don Pedro hatte Kenntniß von Vascos Plänen
halten und gedachte, dessen projectirte Entdeckungen

machen, um deren goldne Früchte zu ernten. Er bekam das Commando eines Schiffs, ging in See und nahm seine Gattin Inez nebst den beiden Sklaven Selika und Nelusko mit sich, welche Vasco an Inez übergeben hatte. Als er sich dem Cap der Stürme nähert, wird sein Schiff durch ein Fahrzeug derselben Farbe eingeholt, es trägt portugiesische Flagge und der Commandeur ist — Vasco selbst. Ungeachtet ihres gegenseitigen Hasses, geht Vasco dennoch auf Don Pedros Schiff, um ihn von den großen Gefahren zu retten, welche das Schiff in diesen Breitegraden unterworfen ist. Es entspinnt sich ein Streit, während dem wird das Fahrzeug von Indiern überfallen und durch die Machination Neluskos genommen. Das Schiff sinkt, die Passagiere werden zu Gefangenen gemacht und in ein reiches, in tropischer Schönheit blühendes Land geführt, wo Selika sich als Königin zu erkennen gibt. Sie hatte vor Zeiten eine Wasserfahrt in einer kleinen Barke gemacht, war durch einen Sturmwind von den heimathlichen Gestaden weggetrieben, durch Afrikaner gefangen genommen und als Sklavin verkauft worden. Don Pedro nebst allen Europäern werden sogleich zum Tode verurtheilt. Selika will Vasco retten und erzählt demzufolge ihren Unterthanen, daß sie sich während ihrer Gefangenschaft in Europa mit Vasco verheirathet habe. Durch Dankbarkeit überwältigt, versichert dieser ihr seine Liebe, als plötzlich Inez Stimme ertönt, welche, nebst ihren Begleitern zum Opferaltar geführt, ihr trauriges Schick-

ſal beklagt und Abſchied von der Heimath und vom Leben nimmt, da fühlt er ſich mächtig zu Ines hingezogen. Die ihm wohlbekannten ſüßen Laute rufen alle ſeine frühern Gefühle wieder wach in ſeiner Bruſt. Selika bemerkt, daß ihre Liebe nicht erwiedert wird und beſchließt Rache; jedoch ſiegt ihre beſſere Natur über die Gefühle der Rachſucht, demzufolge gibt ſie ihrer Nebenbuhlerin und dem geliebten Vasco die Freiheit. Die Schmerzen der unglücklichen Liebe nagen aber zu tief in ihrer Bruſt, ohne den Heißgeliebten vermag ſie nicht zu leben, hat das Daſein keinen Werth für ſie, nur in den Armen des Todes hofft ſie Erlöſung von ihrer Qual zu finden; unter den Schatten des Manzanillo-Baumes legt ſie ſich zur ewigen Ruhe nieder und die giftige Ausdünſtung der Blätter lullt ſie gar bald in ſüßen Schlaf. Da erſchallt der Donner einer gewaltigen Signalkanone, es iſt das Zeichen zu Vasco's und Inez Abfahrt, zu deren Glück Don Pedro ſtarb. Selika erwacht — wähnt ſich im Himmel mit dem Heißgeliebten vereint und haucht dann in den Armen ihres treuliebenden Nelusko unter den todtbringenden Baumzweigen ihr Leben aus. Das iſt das Sujet zur „Afrikanerin", poetiſche Situationen und effectreiche Scenen bringt es in großer Zahl. Trotz des widerſpruchsvollen Textes enthält die Oper dennoch ausgezeichnete Schönheiten. Viele Kritiker bezeichnen ſie als eines der bedeutendſten Werke, wie folgende Zeilen einer engliſchen Zeitung beweiſen:

„With the keen impression created by liste-

ning for the first time to its exquisite strains of melody, and its rich floods of noble harmony still fresh upon our mind, we must confine ourselves to giving a general idea of the character of „L'Africaine," which we are satisfied will take permanent rank as one of the greatest masterpieces of its illustrious composer."

In der That, sein wunderbares Commando über alle orchestralen Mittel und Hilfsquellen, die seltene Macht der malerischen, dramatisch-ausdrucksvollen Instrumentalfärbung bekunden sich hier im höchsten Grade. Die Partitur ist so überreich an Schönheiten, daß man viele Piecen als ausgezeichnet benennen muß. Hauptsächlich zeigt er sich wieder als der größte Meister dramatischer Darstellung; er entfaltet eine wahre Virtuosität in der Charakteristik der Menschen und Situationen. Scenen, die musikalisch schwer darzustellen sind, z. B. ein Ministerrath, zeichnet er mit staunenswürdiger Naturwahrheit. Das schwierigste Problem dieser Oper war unstreitig die Darstellung der Disputation im Königl. Concil über Vascos projectirte Entdeckungsreise. Und ganz unübertrefflich hat er diese Aufgabe gelöst. Er hat die verschiedenen streitenden Elemente in der Berathung so psychologisch naturwahr gekennzeichnet, die ganze Situation so charakteristisch treu dargestellt, wie man vordem gar keine Ahnung hatte, daß eine solche Disputirscene sich so gut musikalisch schildern lasse. Daß die Oper auch manche Schwächen hat, läßt sich nicht leugnen.

Bei Beſprechung der frühern Opern bezeichnete ich es als einen hohen Vorzug, daß Meyerbeer die Charaktere und Situationen hiſtoriſch und landſchaftlich in treuer Naturwahrheit darſtelle, die Perſonen nach Ort und Zeit, Lebensart und Sitte kennzeichne, daß er Weltgeſchichte in Tönen ſchreibe und Landſchaftsgemälde durch Tongebilde darſtelle. Dies vollbrachte er auch in der „Afrikanerin“ im hohen Grade. Und das iſt der größte Fortſchritt, die neue Bahn der großen dramatiſchen Oper. Demzufolge muß man ſeine Ausdrucks- und Darſtellungsweiſe als „dramatiſchen Opernſtyl“ bezeichnen.

Die muſikaliſche Lokalfärbung iſt — wie ſchon geſagt — hier trefflich vorhanden. Die Muſik verſetzt uns ſchon ohne Hilfe der Worte in jene blüthenreiche Tropenzone und zeichnet Selika's und ihres treuliebenden Begleiters Nelusko's Charakter ganz nach ihrem Naturell. Südlicher Lokalton, tropiſcher Blüthenduft umweht uns in allen jenen Scenen, welche auf Indiens Erde ſpielen. Dabei redet die Muſik die Sprache der Gefühle ſo deutlich klar, daß man der Worte gar nicht bedarf, um die geſchilderte Seelenſtimmung zu verſtehen. So entfaltet ſich die echt pſychologiſche dramatiſche Darſtellungsweiſe in dieſer Oper meiſterhaft, was wohl nicht abgeläugnet werden kann. — Einige Scenen entſprechen nicht ganz der dramatiſchen Situation, ſind alſo weniger gelungen. Dagegen ſind aber viele andere klaſſiſch zu nennen. Das engliſche Publikum und die engli-

ſchen Kritiker ſind kühler Natur, werden nicht ſo leicht enthuſiasmirt wie die Südländer; durch die wundervoll ergreifenden, wahrhaft bezaubernden melodiſchen und harmoniſchen Gebilde dieſer Oper wurden ſie aber begeiſtert. Und jene Introduction der letzten Scene, wo die Streichinſtrumente im Uniſono ſpielen und von den Clarinetten und Fagotts unterſtützt werden, wird als eine der ſchönſten, bezauberndſten Stellen bezeichnet, welche je ſterbliche Menſchen gehört haben. Ein Kritiker ſchreibt hierüber:

„There is one instrumental passage — the introduction to the last scene — where the strings play in unison, sustained by the clarinets and bassoons, but unaccompanied — which is without exception one of the most enchanting strains ever listened to by mortal ears. It was rapturously encored on Saturday evening, and the audience showed by their enthusiastic applause that they were very far from being satiated by a second hearing.

Sämmtliche Vocalparthien ſind von außerordentlicher, tiefergreifender dramatiſcher Wirkung, ebenſo die ganze Inſtrumentation. Das herrliche Duett zwiſchen Selika und Vasco de Gama im 4. Akt ſtelle ich als ein würdiges Seitenſtück zu dem berühmten Duett der „Hugenotten". Selika's Sologeſang, die Sterbeſcene, iſt ein Juwel an herrlicher Schönheit und dem Gedächtniß unvergeßlich. Eine Muſik, wie dieſe Sterbeſcene, iſt noch nicht dageweſen. Dieſe wilde

Zärtlichkeit eines liebekranken Herzens und das ſchauerliche Pathos der nicht leben und nicht ſterben könnenden Selika, iſt ſo unausſprechlich ſchön durch Tongebilde geſchildert und mit einer ſolch tiefergreifenden pſychologiſchen Naturwahrheit dargeſtellt, wie es Worte nicht vermögen. Alle Regionen des Seelenlebens werden von dieſer Muſik durchſchauert und zum tiefſten Mitgefühl erregt. „Von Wolken nur getragen" ꝛc. iſt eine wahre Sphärenmuſik. Die Oper muß als ein würdiges Meiſterwerk den „Hugenotten", dem „Prophet" und „Robert" ebenbürtig zur Seite geſtellt werden, denn ſie zeigt den dramatiſchen Styl in ſeiner höchſten Vollendung. Die ſchwächeren, weniger bedeutenden Parthien muß man nachſichtsvoll aufnehmen wegen der vielen Schönheiten. —

In Paris hat die Aufführung über 6 Stunden gedauert, in London wurden mehrere Scenen weggelaſſen und das Werk derartig gekürzt, daß nur 4 Stunden erforderlich waren. Die engliſchen Kritiker erkennen zwar an, daß die Ausſcheidung der Piecen mit gut berechnender Klugheit vollzogen, aber beſſer ſei es dennoch geweſen, wenn man es nicht gethan, weil die vom Meiſter zweckmäßig angeordneten und vertheilten Licht- und Schattenſeiten, die Balance der dramatiſchen Effecte, durch das Ausſcheiden vieler Scenen beeinträchtigt worden ſei.

Das iſt leider bei faſt allen Kürzungen der Fall, dennoch laſſen ſie ſich nicht gut vermeiden. Opern von ſechsſtündiger Dauer werden zuletzt viele Hörer ermü-

den, wenn auch alle Scenen gleich classisch vollendet dastehen und die dramatische Spannung erst am Schlusse gelöst wird. —

Außer den besprochenen Opern hat Meyerbeer noch, wie oft erwähnt, zahlreiche kleinere Compositionen geschrieben; Märsche, Fackeltänze und Lieder, letztere vorzugsweise religiösen Inhalts. Die Klopstock'schen Lieder seiner Jugendzeit habe ich schon oben besprochen. Als ihm ein Kind starb, berührte ihn dieser Todesfall so schmerzlich, daß er nichts anderes als religiöse Musik studirte und darin Trost und Frieden zu erlangen suchte. In jener Periode componirte er auch mehrere religiöse Gesänge, in denen er seine melancholische Seelenstimmung zum Ausdruck brachte, wie ich schon oben erzählte. Mir sagte er einigemal:

„In jener Periode — von 1825 bis 1829 — trat eine große Pause in meine Thätigkeit. In jene Zeit fiel unsere Verheirathung und es starb uns ein Kind, was mich so schmerzlich berührte, daß ich lange Zeit unfähig war, mich mit weltlicher Musik zu beschäftigen, am allerwenigsten vermochte ich solche zu componiren." —

Ich citire den Ausspruch zweimal, denn er kennzeichnet das gefühlvolle Herz des Mannes.

Meyerbeer componirte auch, wie ich oben berichtete, noch mehrere selbständige Ouverturen, eine zur Schillerfeier 1859 und eine zur Eröffnung der zweiten Londoner Industrieausstellung 1862. Letztere ist ein großartiges Phantasiewerk die Ouverturenform

weit überſchreitend, repräſentirt ſie ein Tongemälde des ringenden Geiſtes der Neuzeit. Sie gibt ebenfalls, wie die Ouverture zu „Struenſee", den glänzendſten Beweis, daß Meyerbeer wahrhaft großartige Ouverturen zu ſchreiben vermochte, wenn es überhaupt des Beweiſes bedürfte. Es iſt lächerlich, ja kindiſch, auszuſagen, er habe keine gute Ouverture ſchreiben können, weil er zu einigen Opern keine geſchrieben hat. Ein Tondichter wie Meyerbeer, der ſolche großartige Opern zu componiren vermochte, konnte auch claſſiſche Ouverturen ſchreiben, wenn er wollte. Dergleichen gedankenloſe Behauptungen gehen nur von Schriftſtellern aus, welche gar keine Kenntniß vom Studium der Compoſition haben, alſo nicht wiſſen, daß man eher eine Ouverture componiren lernen muß, als eine Operniſcene. Bringt man es während des Studiencurſus nicht ſo weit, eine gute Ouverture zu ſchaffen, ſo iſt es ganz unmöglich, eine große Operniſcene ſchreiben zu lernen, am allerwenigſten eine große Oper. Erſt lernt der Compoſitionsſtudirende Ouverturen und andere Orcheſterwerke componiren, dann geht es an die große Vokalmuſik und zuletzt an die Oper. —

Meine Charakteriſtik der Meyerbeer'ſchen Schöpferthätigkeit iſt hiermit beendet, jetzt gebe ich noch einen vergleichenden Ueberblick über ſeine Stellung zu den Operncomponiſten der Neuzeit.

Zwanzigſter Abſchnitt.

Meyerbeer's Stellung als Operncomponiſt zu den Tondichtern der Neuzeit und ganz beſonders zu Richard Wagner.

Meyerbeer's Verhältniß zu Roſſini, Auber und andern Componiſten der Reſtaurationszeit habe ich ſchon oben dargelegt. In jener Periode producirte er fleißig, d. h. von 1811 bis 1824, ſtudirte und lernte aber auch ſehr eifrig. Daß die großen und beſten Opern eines Spontini, Roſſini, Auber, Weber, nämlich Tell, Oberon, die Stumme u. A. auf Meyerbeer bildend einwirken, ihn von ſeiner betretenen Bahn der Sängervirtuoſität und Melodienherrſchaft abziehen und auf den Weg der dramatiſchen Darſtellung führen mußten, iſt ſelbſtverſtändlich; das habe ich ſchon ausführlich geſchildert. Es bleibt noch darzulegen, wie ſich ſeine Werke zu denen ſeiner ſpäteren Zeitgenoſſen verhalten.

Selbſt ſeine Gegner ſtimmen darin überein, daß nach dem Erſcheinen des „Robert" und der „Hugenotten", die Mehrzahl der neuern Componiſten in ſeine

Bahn getreten iſt. Halevi, Herold, Adam, Lachner, Marſchner und zahlreiche andere deutſche, italieniſche, franzöſiſche und engliſche Operncomponiſten wandeln auf Meyerbeers Pfade, theils mit Selbſtſtändigkeit und Originalität, theils in nachahmender Form. Kein einziger iſt über Meyerbeers Schöpferthätigkeit hinausgeſchritten, ſo daß er auf ſeinen Schultern ſtände. Nur Richard Wagner nimmt eine Sonderſtellung ein, die ich mit einigen Zeilen charakteriſiren will. Vorläufig bemerke ich, daß ich über dieſes Mannes Werke und Beſtrebungen noch dieſelbe Anſicht habe, die ich ſchon vor Jahren in verſchiedenen Abhandlungen ausgeſprochen; ich citire einige Stellen daraus und füge ergänzende Bemerkungen hinzu.

Wie Gluck, trat auch R. Wagner gegen das Coloraturenweſen auf. Italiener, Franzoſen und Deutſche ließen ſich in neueſter Zeit ebenfalls die alten Sünden zu Schulden kommen; Text und Muſik ſtanden oft in größtem Widerſpruch. Selbſt der beſte franzöſiſche Componiſt, Auber, der doch wirklich durch ſeine „Stumme" der Welt gezeigt, daß er eine wirkungsvolle dramatiſche Oper zu componiren vermag, ſchrieb ſo leichtſinnig in den Tag hinein, daß er ein Gebet, „Vater über'n Sternenthron, ſieh herab und hör mich an", auf einer Galoppmelodie ſingen ließ, welche gar bald in allen Tanzſälen als Galopp ertönte.

Solcher Unſinn muß natürlich jeden wahren Künſtler gewaltig empören; ebenſo die hundertmalige Wiederholung eines Worts nebſt den ſchablonenartig gear-

beiteten Arien, Duetten, Chören u. ſ. w. Wagner geißelte dieſe Manier mit großem Zorneseifer und ſtellte die Forderung: es ſolle ein echtes Muſikdrama geſchaffen werden, in welchem die dramatiſch wahre Schilderung der Charaktere und ihrer Seelenſtimmungen die Hauptaufgabe ſein müſſe. Dies würde aber nur erreicht, wenn alle Coloraturen, Triller, alle Paſſagen aus dem Operngeſang verbannt und die Sänger nur die Worte in Tönen declamirten, während das Orcheſter die Gefühle und Empfindungen ſchildernd male. Die Sänger ſollen die Gedanken deutlich und klar ausſprechen und die Inſtrumente das Gefühlsleben der vom Sänger ausgeſprochenen Gedanken zur Darſtellung bringen. Alle Wiederholungen der Worte, ſowie die Geſtaltung der frühern Arien, Chöre u. ſ. w. ſind nach Wagner's Anſicht der dramatiſchen Wahrheit hinderlich. Die frühern Opern wären nur elende Paradeſtücke für die Sänger. Ueber Meyerbeer und deſſen Werke ſpricht er ſich in wegwerfenſter Art und Weiſe aus; Effecthaſcherei, jüdiſche Speculation auf möglichſt viel Geldgewinn ꝛc. — Im Drama der Zukunft, wie er es durch ſeine Werke begründen will, zum Theil begründet hat, müſſe der Virtuoſenunſinn der Sänger verſchwinden; ſie ſollen nur die Worte klar verſtändlich declamiren, wie es die alten Griechen in ihren Tragödien thaten. In dieſem Zukunftsdrama müßten alle andern Künſte nur Dienerinnen werden und als Sonderkünſte in ihrer Sonderſtellung verſchwinden. Baukunſt, Malerei, Muſik und Poeſie ſol-

len ſich in dieſem Drama zum dramatiſchen Ganzen einigen; und das bisherige recitirende Schauſpiel werde als eine unvollkommene Kunſtgattung — als eine Sondergattung durch ſein Zukunftsdrama von der Bühne verdrängt werden.

Er ſpricht in der kleinen Schrift „die Kunſt und die Revolution", noch andere ſonderbare Anſichten aus, die wirklich lächerlich ſind. Ich will die vielen Phraſen, womit er einigen Muſikern imponirt hat, hier nicht citiren. Ein Kunſtkritiker ſchrieb: „wenn doch Wagner nur lieber componirte als ſchriftſtellerte, ſo würde doch wenigſtens nicht ſo viel Unſinn in die Welt geſprochen."

Dieſen Rath ſcheint er in neueſter Zeit befolgt zu haben, denn er hat ſeit vielen Jahren keine größere Schrift wieder über ſein Zukunftsdrama veröffentlicht. Es war auch zu gewagt, alle frühern und neuern Opern als elende Machwerke, Virtuoſenſtücke, Geldſpeculationen todtmachen zu wollen und ſeine eigenen Werke als hohe Leiſtungen hinzuſtellen, denen allein die Zukunft gehöre und welche dereinſt nicht nur alle anderen Opern, ſondern auch das recitirende Schauſpiel verdrängen würden.

Wagner's Leiſtungen als Tondichter ſind oft bewunderungswürdig genial, das ſollten auch ſeine Todfeinde anerkennen. Hätte er weiter nichts als die Ouverturen zu Rienzi und zum Tannhäuſer componirt, ſo würde er ſich ſchon unſere Hochachtung erworben haben. Aber manche Prinzipien, welche er für ſein

Zukunftsdrama in ſeinen Schriften aufſtellt, ſind unrichtig und nur das Reſultat einer falſchen Welt- und Kunſtanſicht. Seine durch harte Lebensſchickſale gereizte Phantaſie hat bei ihm das ruhig klare Nachdenken und logiſche Urtheilen auf falſche Bahnen geleitet. Daher wird es erklärlich, daß dieſer Mann nebſt ſo vielen guten Ideen auch eben ſo viel lächerliche Phantasmen ausſprechen konnte.*)

Wagner will alle Coloraturen, als die dramatiſche Wahrheit ſtörend, aus dem Operngeſang verbannen; und doch laſſen ſich hunderte von Beiſpielen citiren, wo ſie unſere größten Tondichter als das einzig wahre dramatiſche Ausdrucksmittel höchſt wirkungsvoll verwendet haben. Ebenſo verhält ſichs mit den Wortwiederholungen.

Wenn einem Menſchen weiter nichts geblieben iſt, als eine angethane Schmach zu rächen, und er berauſcht ſich nun in dieſen Rachegefühlen bis zur höchſten leidenſchaftlichen Wuth, ſo wird er gewiß nicht anders ſingen, als: „die Rache iſt ſo ſüß, ja die Rache, Rache, iſt ſo ſüß" u. ſ. w. Würde er dieſe wilden Gefühle der triumphirenden Rache einfach herdeclamiren ohne Wortwiederholung, wie es Wagner verlangt, ſo würde es muſikaliſch nur eine ganz gleichgültige und gefühlloſe Phraſe werden. Die Leidenſchaft käme nicht zum

*) Anmerk. Er will das griechiſche Drama auch muſikaliſch rehabilitiren: dadurch wird aber ein Rückſchritt gemacht, denn die griechiſche Muſik befand ſich noch in der Kindheit.

wahren Ausdruck, wenn das Orcheſter ſich auch in den tobendſten Figuren ergänge. Ich frage jeden vernünftig Denkenden: was würde er von einem ſolchen Menſchen halten, der dieſe triumphirenden Rachegefühle nur einfach declamatoriſch her ſagte? —

Würde das nicht die gleichgültigſte, ja unwahrſte und fadeſte Phraſe werden! —

Da ein ſolch aufgeregter Menſch nur in dieſen Rachegefühlen lebt und athmet, da ſich ſein ganzes Sein und Denken nur in dieſer zornigen Rachſucht concentrirt und er ſeine ganze Perſon opfern will, um die empörende ſchimpfliche Schmach zu rächen, ſo muß er dieſe wild aufgeregte leidenſchaftliche Seelenſtimmung auch nur in ſolchen wilden triumphirenden Rachecoloraturen ausſingen, wie es in einer allbekannten Arie geſchieht. Auch die Arie der „Donna Anna" in Mozarts „Don Juan" u. v. A. geben uns hierfür ein Beiſpiel.

Schon im gewöhnlichen Leben, in Streitereien wiederholen wir oft ein Wort, eine Phraſe mehreremal. Wenn wir bei einem Discours durch den Gegenſtand der Rede oder durch Widerſpruch aufgeregt werden, ſo ſteigern wir durch Ereifern unſere Stimme; wir werden immer lebhafter, heftiger, ſprechen ſchneller und ſtärker, je höher unſere Gefühlserregung durch das Thema geſteigert wird; und im größten Eifer, in höchſter Erregung oder Begeiſterung laſſen wir auch unſere Stimme mächtig donnernd anwachſen.

In der Oper geſchieht dieſe Steigerung der Gefühlsſituationen durch das Uebergehen in verſchiedene

Gesangsformen und Tempos. Wir erzählen ein gewöhnliches Factum einfach in declamatorischem Recitativ, wie es z. B. Raoul in den Hugenotten thut, als er den Höflingen mittheilt, wie er jene verfolgte Dame aus einer wilden Schar befreite. Jetzt aber, wo er sich des Anblicks ihrer reizenden Gestalt erinnert und die holden Engelszüge wieder ins Gedächtniß treten, da schwelgt er in himmlischer Liebe und Seligkeit; sein ganzes Sein und Denken ist aufgelöst in diesem wonnevollen Liebesschwelgen, das er, in die Arie übergehend, in liebeglühendem A-dur aussingt.

Wie monoton und ganz dramatisch unwahr würde es gewesen sein, wenn Meyerbeer diese verschiedenen Situationen nur fortwährend im Recitativ, oder nur im declamatorischen Styl hätte vortragen lassen, wie es Wagner und seine Anhänger verlangen! —

Einfache Thatsachen des alltäglichen Lebens erzählen wir im Recitativ; bei erregter Seelenstimmung moduliren wir ins Arioso; wird das Gefühlsleben noch stärker bewegt, so geben wir zur Arie über und singen oft nur in wenigen Worten, aber in mächtig fluthenden Tongestalten aus, was uns so gewaltig ergreift und das Herz bewegt.

Wir müssen uns daher glücklich schätzen, daß wir allmählich im Verlauf der Zeit die verschiedenen Gesangsformen durch den geschichtlichen Entwicklungsgang der Tonkunst erhalten haben. Unsinn ist es, sie bis auf eine einzige — den recitirenden Gesang — verbannen zu wollen. Durch die zahlreichen Darstellungsformen, mannigfaltigen Ausdrucksweisen, sind wir an

dramatiſchen Mitteln bereichert worden und können nun die höhern Zwecke um ſo vollkommener erreichen. Ja, die höhere Vollendung der Oper als handelndes Drama war erſt dann möglich, nachdem der geſchichtliche Entwickelungsgang der Muſik unſere vielen mannigfachen Ausdrucks- reſp. Darſtellungsweiſen im Verlauf der Zeit erzeugt hatte. Und was nach viel hundertjähriger Thätigkeit, durch Ringen und Anſtrengung der edelſten Geiſter geſchaffen, das ſoll mit einigen Worten als unbrauchbar beſeitigt werden!! — Weshalb macht ein Muſikſtück wie die „Gnadenarie" die Wanderung in alle fünf Welttheile — auf allen nur denkbaren Inſtrumenten bis zur unbedeutendſten Drehorgel herab? —

Nicht nur wegen ihrer wunderſchönen Melodik, Harmonik und Modulation, ſondern auch weil ſie — wie ich oben darlegte — die pſychologiſche Stimmung der Textworte unübertrefflich ſchön und wahr in Tongebilden ausſingt. —

Nach Wagners Poſtulat läßt ſich aber eine ſolche Situation gar nicht gut componiren; denn die zahlreichen Wortwiederholungen ſollen nicht vorkommen.

Man kann nicht leugnen, daß er in einigen ſeiner Opern die recitirende Geſangsform zu einer Höhe und Vollendung ausgebildet hat, wie ſie noch nicht vorhanden war, d. h. nach ſeiner Schreibart und in ſeiner weit ausgeführten Darſtellung. Und mit bewunderungswürdiger Meiſterſchaft hat er ſie zu dramatiſchen Zwecken verwendet und tiefergreifende, wir-

kungsvolle Situationen geſchaffen, in welchen pſychologiſche Charakteriſtik, überhaupt dramatiſche Wahrheit waltet. Aber trotzdem kommen zu viele lange und langweilige declamatoriſche Situationen vor, welche die Künſtler und Laien ermüden, während ſie der Sänger verwünſcht, weil er nicht ſingen kann und darf, ſondern nur in allen Tonregionen ſprechen muß und zwar ſo anſtrengend, daß er den Verluſt ſeiner Stimme zu befürchten hat. Deshalb wollte ſeine eigene Nichte, Johanna Wagner, die Partien ſeiner Opern nicht gern übernehmen, wie mir ihr Vater, der Onkel R. Wagner's, verſichert hat. Das kümmert aber Wagner und ſeine eifrigen Verehrer nicht, denn ſie haben ja ſchon ſeit vielen Jahren gepredigt, daß die gegenwärtige Geſangsart und Geſangsmethode eine ganz falſche ſei; für das Zukunftsdrama müßten Sänger und Sängerinnen eine ganz andere Ausbildung erhalten, dann nur würden ſie zur wahren Darſtellung dieſer Werke befähigt werden.

Die Wahl ſeiner Sujets aus den alten Sagen kann ich ebenſo wenig gut heißen und um ſo weniger, da er doch hauptſächlich fürs Volk ſchreiben will und dies ſogar als ſeine wichtigſte Aufgabe betrachtet. Seine Dramen ſollen auch dem Ungebildetſten Intereſſe und Genuß gewähren; er ſoll ſie beim Aufführen verſtehen können, was noch weniger möglich iſt, da ja dies Sagengebiet ſo manchem kenntnißreichen Manne fremd iſt. Zudem haben dieſe alten Gralsſagen gar kein Intereſſe mehr für die Gegenwart. Wir lieben hiſtoriſche

Sujets, in denen die Geisteskämpfe der Menschheit über die Bühne gehen, wie in den „Hugenotten" und im „Prophet". Am höchsten interessiren uns solche geschichtliche Handlungen, in welchen das geistige Ringen und Kämpfen der Neuzeit sich wiederspiegelt. Darin pulsirt unser Herzblut, unser Seelenleben. Daran erfreuen und begeistern wir uns zu neuen Thaten. Ich verweise in dieser Hinsicht auf Dr. Zopff's „Theorie der Oper." —

Das Ausmerzen aller Melodieformen bis auf eine einzige — die Declamationsform — ist geradezu lächerlich und ebenso unsinnig, als wenn man den Dichter befehlen wollte, Alles nur in einer einzigen Form, wenn möglich in einem einzigen Metrum zu dichten!! — Wofür hat die Natur den Menschen Gesang gegeben, wenn nicht einmal in der Oper gesungen werden soll?! Wie kann man verlangen, daß die verschiedenen Kunstformen, welche erst im Verlauf der Jahrhunderte zu ihrer heutigen Vollkommenheit ausgebildet wurden, gänzlich verschwinden sollen! Verschwinden zu Gunsten einer einzigen, der deklamatorischen Gesangsweise!!

Dadurch würden wir eine große Zahl Darstellungsmittel, ja die wichtigsten Ausdrucksweisen verlieren und in jene Geistesarmuth verfallen, worin die alten Völker mit ihrer Musik standen.

Im Gegentheil, wir müssen eher auf neue Darstellungsweisen, auf noch nicht gekannte Tongestalten sinnen, um noch mehr dramatische Ausdrucksmittel zu erlangen, als wir schon besitzen. Von Ausschließen vorhandener Formen darf keine Rede sein, nur miß-

brauchen dürfen wir sie nicht. Recitativ, Arioso, Arie, Coloraturen, singendes Sprechen, sprechendes Singen, das sogenannte Parlando, — alle diese Gesangsweisen müssen als Mittel der psychologischen und dramatischen Darstellung zweckmäßig verwendet werden. So hat es Meyerbeer gethan und großartige dramatische Werke geschaffen. Was nun Wagner's Musikdramen betrifft, so muß er sich selber sagen, daß nur diejenigen Scenen gefallen und das Publikum zum Beifall elektrisirt haben, wo er tief ergreifende Melodien und schöne Harmonien geschaffen hat. „Tannhäuser," „Lohengrin," von seinen frühern „der fliegende Holländer" und „Rienzi", danken die günstige Aufnahme nur ihrer bewunderungswürdigen schönen Melodik, Harmonik und effectvollen Instrumentation. Die schönsten Scenen daraus, wo er den mächtigsten Melodienzauber entfaltet, sind ins Publikum gedrungen, also populär geworden. Dagegen ermüden jene Partien, wo zu lange ununterbrochen declamirt wird, mag das Orchester auch noch so tiefgefühlvolle Tongebilde vortragen. So ist es im „Lohengrin" der Fall. Die zu lange recitirende Gesangsweise ermüdet nicht nur das gewöhnliche Publikum, sondern auch die Kunstkenner. Diese declamirende Gesangsweise, weder ganz Recitativ, noch Cantabile, ich möchte sie singendes Sprechen nennen, vermag nicht zu begeistern, nicht zu fesseln. Der Sänger kann die gewaltig ergreifende Macht der Leidenschaft nicht entfalten, nicht die Gefühle der Seele ausströmen lassen. Das soll nach

Wagner's ausgesprochener Ansicht das Orchester thun; die hölzernen und blechernen Instrumente sollen das Gefühlsleben schildern und der Mensch bloß die Gedanken und Worte aussprechen, möglichst deutlich declamiren, auf daß sie Jeder so verstehen kann, wie bei der natürlichen Rede.

Alle Instrumente sind ja aber nur Vermittler zwischen dem zu objectivirenden Seelenleben des Menschen! Am tiefergreifendsten wird und muß es wirken, wenn die Person ihr Gefühlsleben durch ihre Stimme aussingt. Kein Instrument, selbst wenn es vom größten Virtuosen gespielt wird, vermag das Seelenleben in solch ergreifender Macht darzustellen, als es durch den Gesang geschieht, und hauptsächlich durch den melodischen Gesang. Schon dieses unwiderlegbare Axiom wirft die Wagner'sche Theorie über den Haufen.*)

Seine Werke werden also die hauptsächlich durch Meyerbeer zur höhern Vollendung gebrachte Oper nicht beseitigen, nicht einmal in den Hintergrund drängen, denn sie gründet auf rationellen Ansichten der Aesthetik. Der dramatische Styl, wie er im „Robert", in den „Hugenotten", im „Prophet" und in der „Afrikanerin" geschaffen ist, hat alle Mittel zur Verfügung,

*) Anmerk. Durch seine neueste Oper, „die Meistersinger", hat Wagner seine Theorie selbst widerlegt; darin wird wieder gesungen, also nicht durchgehends declamirt wie im „Ring der Nibelungen", „Tristan" u. A.

große Charaktere und weltgeschichtliche Handlungen treu und naturwahr zu schildern, alle Gefühle und Empfindungen, überhaupt das ganze Seelenleben mit psychologischer Naturwahrheit darzustellen. Das hat Meyerbeer durch die genannten Werke mit unwiderleglicher Evidenz der ganzen Welt bewiesen; mögen auch einzelne Scenen und Passagen weniger gelungen sein. — Wird das Wagner'sche Drama die classischen Werke dieses Styls auch nicht verdrängen, nicht in den Hintergrund stellen, so kann es dennoch eine würdige Existenz neben denselben behaupten.

Die Gegner Wagners verwerfen seine ganze Richtung sammt seinen neuesten Zukunfts-Dramen. Ich kann dies nicht, denn sie haben hohen poetischen Gehalt und sind mit meisterhafter Technik ausgearbeitet. Sie werden vielmehr als eine Sondergattung, als Kunstwerke eigener Art neben der bisherigen Oper bestehen bleiben. Sie dürfen weder die Oper, noch das Schauspiel verdrängen wollen, was ganz unmöglich ist, sondern als Kunstwerke einer andern Gattung, einer andern Darstellungsweise neben derselben friedlich existiren. Ich dächte, mit dieser Ehre könnte R. Wagner sich hinreichend begnügen. Den Spott über seine sogenannten Zukunftsdramen hat er nicht verdient, denn es sind hoch geniale Werke, überreich an musikalisch-poetischen Schönheiten, originellen Ideen und mit großem Geistesaufwand gearbeitet. Nur seine sonderbaren Ansichten, die Keckheit, sein Drama als allein zur Existenz berechtigt hinzustellen und dadurch

die bisherige Oper nebst dem Schauspiel verdrängen zu wollen, oder höchstens als unbedeutende Sondergattungen gnädigst fortbestehen zu lassen, — nur dieses Gebahren verdient eine gehörige Zurechtweisung. Wir dürfen keine Kunstgattungen, keine Formen und Darstellungsweisen durch andere verdrängen wollen, sondern müssen sie alle als Darstellungsmittel der poetischen Zwecke erhalten und gelegentlich verwenden, wo es der Geistesgehalt und die Situation bedingt. Freuen wir uns daher, wenn neue Ausdrucksweisen erzeugt werden. Die Wagner'sche Darstellungsweise ist keineswegs ganz neu, sondern nur die weitere, zum Theil auch höhere Ausbildung der recitirenden Gesangsform. In dieser recitirenden Gesangsform, welche sich tempogemäß fortbewegt, also nicht wie das eigentliche Recitativ ad libitum gesungen wird, hat er Scenen geschaffen, Geistes- und Gefühlssituationen dargestellt, welche uns in einen Himmel versetzen, so tiefergreifend und wahrhaft bezaubernd ist ihre Wirkung. Aber — wie schon gesagt — die durch die ganze Oper gehende Anwendung derselben wirkt monoton und beeinträchtigt die schönen Scenen. „Lohengrin" hat wundervolle Musik, Situationen von dramatischer Wahrheit und echter psychologischer Charakteristik, — aber die Mannigfaltigkeit fehlt, die Darstellungsweise ist zu einseitig, monoton; drei Akte hindurch die declamirende Gesangsart mit anhören zu müssen, wirkt auf die stärksten Geister abspannend.

Anders verhält sichs mit der bisherigen Oper,

wie sie durch Meyerbeer zur höhern Vollendung geführt worden ist. Hier vermögen Dichter und Componist die reichste Mannichfaltigkeit im Versbau, Metrum und in allen möglichen musikalischen Formen zu entfalten. Dieser Reichthum an Darstellungsmitteln ist ja der größte Gewinn fürs Drama; nur vermittelst der verschiedenartigsten Formen, der mannichfaltigsten Darstellungsweisen wird der Componist und Dichter hinreichend ausgerüstet, alle möglichen Charaktere und Seelenstimmungen dramatisch wahr zu schildern, alle Geistes- und Gefühlssituationen mit psychologischer Naturwahrheit zu malen und somit ein wirkliches Musikdrama zu schaffen. So erfordern also Dramatik und Aesthetik den größten Reichthum der Formen und Darstellungsweisen, um wirkliche Charaktere und Seelenstimmungen psychologisch treu und naturwahr zu schildern und nebst der logischen Einheit die reichste Mannichfaltigkeit darstellen zu können.

Das ist ein altes, unwiderlegbares Axiom, was gar nicht mehr bezweifelt werden kann.

Meyerbeer hat alle möglichen Mittel angewandt und neue Orchestereffecte erzeugt; darüber werden ihm Vorwürfe gemacht! Manche gingen so weit, zu verlangen, er solle mit Mozart'scher Einfachheit schreiben! Das heißt, den Fortschritt verbannen! Verschmäht Wagner die Orchestereffecte? Kein Componist bietet solche Massen auf, wie er!!!

Daß wir in der Modulation, Accordverwendung und Instrumentation Riesenfortschritte gegen

die frühern Zeiten gemacht haben, ist Jedem klar. Aber dadurch verlieren die Werke der großen Vorgänger nichts an Geistesgehalt und Kunstwerth, denn sie sind in ihren eigenthümlichen Formen mit ihrer angemessenen Harmonisirung und Instrumentirung erdacht und ihre Ideen haben die ihrem Charakter gemäße Darstellung erhalten. Unsere Gedanken und Ideen, welche unser Geistesleben erregen und bewegen, müssen auch im Charakter der Neuzeit harmonisirt und instrumentirt werden. Wer da noch mit den Mitteln früherer Meister kömmt, der ist nur Nachahmer und Eklektiker, nicht aber ein selbständiger Tondichter. Wenn man nun gar das Gefasel hört, daß Gluck und Mozart mit so wenigen, noch unvollkommenen Instrumenten so großartige Wirkungen erreicht und daß unsere Tondichter dasselbe thun sollen; ich sage, wenn dies Geschwätz von der Umkehr der Kunst und Wissenschaft von servilen Dienern in Akademien und Schriften ausposaunt wird, so zeigt dies nur, daß man den frei denkenden productiven Geist lähmen will, um, wie die Chinesen nur die altväterlichen Satzungen in blödsinniger Weise zu verehren und zu befolgen. Auch Mozart fand schon zu seiner Zeit Händels Instrumentirung nicht mehr zeitgemäß und ausreichend, deshalb instrumentirte er den Messias nach seiner Art und Weise.

Schaffen wir aus dem innersten Drange unserer Seele Melodie, Harmonie nebst Instrumentation gleichzeitig heraus, so wird auch die Idee ihre angemessene

Ausdrucksweise an Form und Inhalt, Melodie, Harmonie und Instrumentation erhalten, wie der Körper seine Zweck entsprechende Kleidung. Wer aber Eins ohne das Andere schafft, erst eine Melodie, dann die Harmonie und Begleitungsform heraussucht, sie dann den verschiedenen Instrumenten anpaßt, der wird niemals große Meisterwerke erzeugen, die das Publikum elektrisirend begeistern; nur Reflectionsprodukte sind es, welche der kalt denkende Verstand zusammengerechnet hat. Durch Meyerbeer hat die Oper als großes Drama in melodischer, harmonischer, instrumentaler und dramatischer Hinsicht eine hochbewunderungswürdige Vollkommenheit erreicht! Welche mächtige Stellung die Oper nun in der Gegenwart einnimmt, ist allgemein bekannt.

Die Tonkunst wird mit Recht als ein wesentliches Bildungsmittel des menschlichen Geistes betrachtet, weil durch ihre geistige Wirkung alle Disharmonien, in welche der Mensch so oft durch unglückliche Lebensverhältnisse versetzt wird, aufgelöst werden und daraus jene harmonische Gemüthsstimmung hervorgeht, welche den Geist für alles Wissenswürdige empfänglich macht. In dieser hohen Bedeutung ward sie nicht nur von den größten Denkern der Neuzeit anerkannt, sondern schon Pythagoras und noch ältere Philosophen vindiciren ihr dieselbe hohe Stellung im Staatsleben der Culturvölker. Wenn wir nach vollbrachter Tagesarbeit in den Kunsttempel eilen und beim Genuß eines großen Kunstwerks des Lebens drückende Sorgen und

Mühen vergessen, weil wir in eine ideale Welt versetzt werden, so lösen sich alle Conflicte und harten Widersprüche in den reinen Durdreiklang der geistigen Einheit auf, wodurch die Harmonie und beseligende Zufriedenheit des ganzen Gemüths erzeugt wird. Zugleich gewährt jedes classische Kunstwerk die edelste Erholung, welche der Menschengeist auf Erden haben kann. —

Die Meyerbeer'schen Opern nehmen zwar die höchste Stellung im heutigen Musikdrama ein, werden aber durchaus nicht das letzte Entwickelungsstadium der Kunst sein. Denn keine Kunstperiode in ihrer höchsten Blüthenzeit kann als die letzte bezeichnet werden; sondern alle Geistesblüthen werden neue Früchte und die Früchte wieder verjüngte Keime nebst schönern Blüthen erzeugen, auf daß sich die Menschheit daran erfreuen und zu neuem Leben und Wirken zu begeistern vermag. Denn das wahre Leben des Menschengeistes besteht nicht blos in dem abstract speculativen Denken der Begriffe, sondern das gesammte Gefühls- und Empfindungsleben im organischen Causalnexus mit dem logischen Begriffsdenken bildet das einzig wahre Sein und Leben der Menschheit. Es ist ein und derselbe absolute Geist nur in verschiedenen Potenzen, welcher sich im Gefühlsleben der Tongebilde, sowie im tiefsten Denken des transscendentalen Idealismus offenbart und zur wirklichen Erscheinung bringt. Daher lehren uns die Kunstprodukte aller Nationen und Zeiten den offenbar und real gewordenen Ent-

wickelungsgang des geistigen Lebens tiefer und wahrer erkennen als die blos geschichtliche Darstellung und Hererzählung der Staatsactionen. Gibt uns die Weltgeschichte die historischen Facta, so erhalten wir dagegen durch das Studium der Kunstprodukte aller Völker die Kenntniß von den treibenden Motiven, welche jene großen welthistorischen Handlungen und Thaten erzeugten und hervorriefen.

Durch Homer's Iliade und Odyssee bekommen wir ein treueres und genauer detaillirteres Bild von den Heldenthaten nebst dem häuslichen Leben der Hellenen damaliger Zeit, als durch die bloße Geschichtserzählung. Ebenso erschließen uns die griechischen Meliker und Tragödiendichter das ganze Gefühls- und Empfindungsleben mit dem gesammten Denken und Wollen ihrer Zeit so tiefsinnig wahr, daß wir beim Durchlesen ihrer Werke ganz in ihr Empfinden, Denken, überhaupt in ihr ganzes Leben versetzt werden, als wären wir von ihnen gar nicht durch Raum und Zeit geschieden. So geben uns die Kunstprodukte jeder Nation stets das treueste Spiegelbild des geistigen Lebens ihrer Zeit, wie es die ganze Nation beseelte; wir erhalten durch sie die verkörperten objectiv gewordenen Gedanken und Empfindungen, an denen wir nun die Grade ermessen können, wie hoch ihr Culturleben des Geistes stand. Denn die Kunstwerke sind die real gewordenen Gedanken der productiven Subjectivität des thätig wirkenden Geistes.

Der großartige Entwickelungsgang der Kunstge-

ſchichte iſt ſtets von einer großen Zahl Kritiker und Dilettanten falſch verſtanden worden. Jede Bereicherung des Gedanken- und Ideenlebens erzeugte auch neue Ausdrucksmittel zur angemeſſenen Darſtellung derſelben. Die Künſtler aber, welche ſich der neuen Ausdrucksmittel bedienten, ſie zur Realiſirung ihres Ideengehalts anwandten, kamen ſtets in Conflikt mit den Zeitgenoſſen, weil die engherzigen Kunſtrichter forderten, ſie ſollten ihre Werke in denſelben Formen und mit denſelben Mitteln darſtellen, welche die Meiſter früherer Zeiten anwandten. Die Dichter werden auf Homer und die Tragiker verwieſen; die Bildhauer auf Phydias, Prariteles und Skopas; den Malern hält man Raphael als Ideal vor und den Tondichtern Haydn und Mozart. Radowitz und eine kleine Partei datirt ſogar ſchon von Mozart an den Sündenfall der Muſik und erblickt die höchſte Blüthenperiode der Vollendung nur in den Kirchenwerken des Paleſtrina, Allegri, Leo u. A. Das goldene Zeitalter der Tonkunſt erſcheint ihrer Anſicht zufolge im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Daß aber damals nur ein Zweig derſelben zur höheren Vollendung kam, nämlich die Kirchenmuſik; die Weltmuſik aber auf der niedrigſten Stufe, in der Kindheit ſtand, iſt allgemein bekannt. Ich habe ſchon in vielen Abhandlungen die Gründe dieſer Erſcheinung angegeben.

Zuerſt ward nur in Quinten und Octaven fortgeſchritten; Grundton, Quinte und Octave bildeten

den Accord, die Terz, das Herz des Dreiklangs, fehlte, wurde sonderbarer Weise verschmäht. Endlich ward auch sie aufgenommen und nun der regelmäßige Dreiklang construirt. Fast alle Kirchenwerke des 15. und 16. Jahrhunderts bewegen sich nur in Dreiklängen. Im 17. und 18. Jahrhundert kommen die Septimenaccorde zur Anwendung und im 19. Jahrhundert die Nonnen- und Undecimenaccorde. Noch zu Mozarts Zeit ward selten ein Nonenaccord berührt, während in heutiger Zeit fast kein Musikstück componirt wird, wo nicht ein oder ein paar Nonenaccorde eingeführt werden. Selbst die Undecimen- und Terzdecimenaccorde erscheinen nicht selten, wenn auch in Vorhaltsgestalt. Ebenso verhält sichs mit den Vorhalten, auch sie wurden nur nach und nach im Verlauf der Zeit erzeugt und angewandt. Zunächst wurden nur die einfachen Vorhalte von oben herab eingeführt und größtentheils die Terz oder Octave vorenthalten; später wandte man auch die anderen an und schuf endlich die mannichfaltigsten Gestalten.

Je reicher das subjective Leben wurde, je mächtiger sich die kolossalen Leidenschaften zu wahnsinniger Wuth steigerten, desto mehr rang der Geist nach neuen Ausdrucksmitteln und schuf immer mehr Accordgestalten mit neuen Harmoniefolgen. So entstanden durch diesen Geistesprozeß des vertieften Seelenlebens nach und nach alle uns bekannten Accorde und Modulationen nebst den complicirtesten Vorhalten und Anticipationen. Denn auch diese wurden fürerst nur sparsam

angewandt, man modulirte auf die einfachste Art in die nächstverwandten Tonarten. Als aber das Völkerleben sich immer mehr an Gedanken und Ideen bereicherte, das Gefühlsleben der Menschheit sich tiefer verinnerlichte und mächtiger die Brust durchströmte; und als immer neue Situationen des Geistes sich entfalteten und in Kunstwerken realisirten, als die Saiten der Gefühle und Empfindungen von Jahrhundert zu Jahrhundert stets zarter, liebreicher und milder tönten, woraus die Humanität, die allbeseligende Bruderliebe aller Nationen hervorgeht und hierdurch das wahre Himmelreich des Geistes auf Erden gegründet wird: — da wurden auch immer neue, noch nicht gekannte Modulationen als Ausdrucksmittel dieser Seelenstimmungen erzeugt und in den Tondichtungen zur ästhetischen Erscheinung gebracht.

Der Geist der Neuzeit, der alle Sphären des unendlichen Weltalls durchwandern möchte, durchschifft auch alle möglichen Modulationen, geht mit Riesenschritten in die entferntesten Tonarten oder modulirt allmählig in langsamer Entfaltung und Steigerung des Gefühlslebens in sie hinein. Dabei werden die Ausdrucksmittel der frühern Zeit ebenfalls angewendet. Jene Unisonos und Oktavenverdoppelungen der Melodie ohne Accordunterlagen, ohne Harmonisirung, wie sie in der antiken Tonkunst stattfanden, werden noch heute in zahlreichen Tonwerken effektvoll eingeführt. Und welche erhabene und ergreifende Stellen dadurch erzeugt werden, weiß Jeder, der sich nur etwas mit

Musik beschäftigt. Ich erinnere hier nochmals an die Unisonostelle in der „Afrikanerin", an den Anfang der Freischütz-Ouverture, wo die Melodie im Unisono mit Oktavenverdoppelung beginnt und erst später eine Harmonisirung durch Accorde hinzutritt. Eine der schönsten Stellen dieser Art entfaltet sich im ersten Theile des ersten Satzes von Beethovens B-dur-Symphonie. Aus dem ersten Thema in B-dur führt eine einfache Melodie in halben Noten fortschreitend und in der Oktave verdoppelt, nach dem zweiten Thema in F-dur; dabei wird durch diesen in Oktaven fortschreitenden Gang — ohne Harmonisirung — eine allmählige Steigerung der Situation hervorgebracht, die ewig bewunderungswürdig bleibt. Auf dem höchsten Punkte, gleichsam nach dem errungenen Ziel fällt das ganze Orchester in ein freudiges Volkslied, wo der Baß mit der obersten Melodie in Terzen fortsingt, um die gemeinschaftliche Freude jubelnd auszusprechen. Auch Auber und v. A. bringt durch Anwendung solcher Stellen großartige dramatische Wirkungen hervor. Man nehme den Clavierauszug der „Stummen" zur Hand, um sich davon überzeugen zu können; nicht nur die Ouverture bringt uns dergleichen, auch die Chöre und Arien. Welche hohe Bedeutung diese Unisonos und Oktavengänge für diesen Tondichter haben, ersieht man daraus, daß er oft nur wenige Takte, ja zuweilen nur einige Noten in der Oktave singen und spielen läßt; z. B. in der ersten Nummer genannter Oper, am Schlusse des Chors bei den Textworten:

„und preisen die Wahl" ꝛc. — Hierdurch wird so recht die Einstimmigkeit der Gesinnung zum Ausdruck gebracht.

Daß ich in dieser Schrift und in den vielen Abhandlungen, die ich bisher über Musik geschrieben, auch die Verdienste der französischen und italienischen Componisten würdige, das Gute und Schöne ihrer Werke lobend bespreche, während es unter dem größten Theil der Kritiker allgemeiner Brauch ist, geringschätzig und verächtlich über sie zu schreiben, wird man mir hoffentlich nicht als Impietät gegen Deutschlands Tondichter anrechnen, weil jeder aus meinen Schriften ersieht, wie hoch ich deutsche Tondichtungen schätze und verehre! Dabei muß ich aber auch das Edle und Große aller anderen Nationen rühmlich anerkennen, und es zeigt von Inhumanität und Engherzigkeit, wenn die Werke der Franzosen und Italiener stets nur als Knalleffecte, Machwerk u. s. w. bezeichnet werden. Hierüber habe ich mich schon 1855 in der „Neuen Berliner Musikzeitung" dahin ausgesprochen, daß der hochgebildete Künstler und Kunstfreund niemals so engherzig sein und nur eine Kunstgattung oder die Kunstprodukte dieser oder jener Zeit, von diesem oder jenem Volke bevorzugen, sie ganz ausschließlich genießen wird, mit gänzlicher Ignorirung aller andern Werke, von anderen Componisten, aus anderen Zeiten; sondern er wird das Gute und Schöne zu würdigen wissen, von woher es kommen mag, ob von diesem oder jenem Volke. Er wird das Vollkommene

und Edle in den Kunstwerken der Italiener, Franzosen und Deutschen gleich hochachten, schätzend würdigen und in dankbarer Anerkennung gegen die hochverehrungswürdigen Meister geistig genießen. Am allerwenigsten wird er sie nach confessionellen Religionsunterschieden oder wohl gar vom politischen Standpunkte aus kritisiren und beurtheilen wollen. Ihm ist es gleich lieb, ob dies Meisterwerk ein Christ, ein Jude oder ein Muhamedaner geschaffen hat, ob der Schöpfer ein Constitutioneller oder Republikaner war. Trägt nur das Werk die hohe Vollendung der Meisterschaft, daß es allen Gesetzen der Aesthetik genügt, so hat es die Berechtigung zur Existenz für alle Zeiten und muß von allen Völkern liebevoll aufgenommen werden. Große Thorheit ist es, wenn einseitige Menschen es nicht beachten und würdigen wollen. Also gleiche Gerechtigkeit in der Beurtheilung der Werke aller Autoren aus allen Nationen der Erde! Dies ist von jeher mein Wahlspruch, meine Richtschnur gewesen und soll es auch fernerhin bleiben. Mein innigster Wunsch ist, daß alle Schriftsteller sich denselben zum Gesetz erwählen; dann wird jede gehässige Verkleinerungs- und Verleumdungssucht schwinden. — Jene elende Verläumdungssucht, welche nicht nur die Werke der Autoren schmäht, sondern auch die edle Sittlichkeit des Charakters durch dienstwillige Spione anschwärzen läßt, sollte endlich vor der Humanität des 19. Jahrhunderts total verschwinden; alle edlen Geister müssen gegen dies erbärmliche Schmutztreiben auf

treten und es an den Pranger der Verachtung ſtellen. Gar mancher edle Denker und Dichter hat ſich in ſeiner Jugend verblutet, weil ihn die gemeine Niederträchtigkeit nicht zur Entfaltung ſeiner Geiſteskräfte kommen ließ. —

Einundzwanzigster Abschnitt.

Die letzten Lebensjahre des Tondichters.

In den vierziger Jahren, nachdem Meyerbeer zum Königl. Preuß. General-Musikdirector ernannt worden war, lebte er längere Zeit in Berlin und wurde auch als Dirigent der Hofconzerte in dieser praktischen Richtung thätiger als in den übrigen Perioden seines Lebens. Jedoch schon Ende der vierziger Jahre (wie ich oben meldete) zog er sich von dieser Praxis immermehr zurück, bevorzugte sein liebes Paris und weilte dann nur einige Monate des Jahres in Berlin. Die Dirigententhätigkeit, war sie auch nicht groß, nahm ihm dennoch viel zu viel Zeit weg; zudem liebte er das ungebundene Leben zu sehr und mußte gleich den Sängern des Waldes, seinen Aufenthalt öfters wechseln. Ende der vierziger Jahre begann er den „Prophet" zu componiren; diese anhaltende Geistesthätigkeit erforderte ganz ungetheilte Zeit und bewog ihn, sich dem Berliner Leben noch mehr zu entziehen. Der König war und blieb ihm stets freundschaftlich gewogen, beehrte ihn

mit Einladungen, sobald er nach Berlin kam, hätte es aber lieber gesehen, wenn der berühmte Meister sich dauernder hätte fesseln lassen. Das ging nicht, — Meyerbeer mußte wandern wie die Zugvögel. Paris, Wien, Ems, Spaa und noch einige andere Lieblingsorte wurden besucht; dann kam er einige Monate nach Berlin, um wieder — nach Paris zurückzukehren. Denn auch der „Prophet" und alle nachfolgenden Opern mußten, wie „Robert" und die „Hugenotten", in Paris erst über die Bühne gehen. — Darüber ist er ebenfalls sehr heftig getadelt worden, d. h. nur in Deutschland.

Man hat dies als Politik und Speculation bezeichnet, gesagt und geschrieben: er lasse seine Werke deshalb zuerst in Paris aufführen, weil das dortige Publikum durch Sinnenreiz, kostbare Costüme, wundervolle Maschinerie, Decoration und hauptsächlich — durch Freibillets leichter zu bestechen sei, als der ehrliche Deutsche.

Ich muß hierauf nochmals bemerken, besäßen jene Werke nicht einen hohen Geistesgehalt, so würden alle gerügten Künste und Sinnenreize nicht deren Wanderung um die Welt bewirken und solange Lebensdauer sichern, als sie bisher genossen. Hätte sich das Publikum an Decorationen, Costümen und an den Wundern der Maschinerie satt gesehen, so würden sie ad Acta gelegt werden und wie so viele Producte im Staube der Bibliotheken vergraben bleiben. Sie müssen also Lebenselemente in sich bergen, welche noch heute bewirken, daß sich das Publikum aller Weltgegenden daran

erfreut und begeiſtert. Das ſollten jene Tadler wenigſtens muthmaßen. Studiren ſie aber die Partitur, wenn ſie die nöthigen Kenntniſſe dazu haben, ſo werden ſie allerdings den hohen Geiſtesgehalt finden, der die Werke beſeelt und ihnen Unſterblichkeit ſichert; ſie werden einen Reichthum der herrlichſten Ideen nebſt ausgezeichneter pſychologiſcher Charakteriſtik und eine wahrhafte Virtuoſität in der Behandlung des Orcheſters und aller theatraliſchen Mittel gewahren. Kurz geſagt, ſie entdecken das darin waltende Lebenselement, was alle Geiſter und Herzen ſo mächtig ergreift und zum Beifall enthuſiasmirt. — Ueber den Grund, weshalb Meyerbeer alle ſeine ſpätern Opern zuerſt in Paris über die Bühne gehen ließ, gebe ich folgende Mittheilung, die ich gelegentlich aus ſeinem Munde vernahm. Es war bei einer Unterredung im Jahre 1856. — Auch ich befrug ihn über das „Warum" dieſer Thatſache. Darauf entgegnete er mir wörtlich:

„In Paris hat man ſtets das ausgezeichnetſte Sängerperſonal und vortrefflichſte Orcheſter der Welt. Berlin und Wien beſitzen zwar ebenfalls Sänger, Sängerinnen und Orcheſter erſten Rangs, aber die franzöſiſchen Künſtler ſpielen feuriger, erregen größern Enthuſiasmus und bewirken hierdurch leichter einen günſtigen Erfolg als unſere phlegmatiſchen Landsleute. Jedoch würde mich dies nicht allein bewegen, meine Opern zuerſt in Paris über die Bühne gehen zu laſſen, wenn ich nicht einen andern bedeutenden Factor mit in Rechnung ziehen müßte.

Schon das Factum, daß eine Oper, welche in Paris gefällt, die Runde um die Welt macht, könnte einen Componiſten zur Bevorzugung jener Stadt bewegen; ſie iſt immer noch für alle Völker in vieler Hinſicht tonangebend. Aber auch das iſt nicht der Hauptgrund. Das mich beſtimmende Motiv liegt in dem, Verhalten des franzöſiſchen Volks und der Kritiker einem neuen Werke gegenüber.

Geht in Paris eine Oper, ein Schauſpiel über die Bühne, ſo erfreut man ſich an den Schönheiten und lobt alle gelungenen Partien. Die Schwächen ignorirt man, oder beſpricht ſie ſchonend. Selbſt ganz geringen Producten wird aufmunternder Beifall zu Theil, wenn ſie nur einige Vorzüge, nur einige intereſſante Scenen enthalten. Ein Werk der Mittelgattung wird ſtets ſehr lobend aufgenommen, ſelten erhebt ſich über deſſen Schwächen eine tadelnde Stimme in der Kritik; das Publikum denkt gar nicht an Tadel, ſondern klatſcht nur Beifall. Erſcheint aber ein Meiſterwerk in irgend einer Kunſtgattung, da will der Applaus kein Ende nehmen, da applaudirt man nicht blos im Parterre, auf der Galerie, ſondern in allen Logen höchſten Rangs. Und die Kritiker — ſtimmen mit ein. Keiner wagt ein tadelndes Wort, kein einziger ſucht irgend eine Schwäche, einen Mangel aufzuſpüren; und hätte man irgend eine kleine Schattenſeite entdeckt, ſo würde ſie gar nicht erwähnt werden. An einem ſolchen Opus, woran ſich das ganze Publikum enthuſiasmirt, eine kleine Schwäche, eine fallengelaſſene

Masche rügen zu wollen, würde als ein großes Vergehen geahndet werden. Das Publikum spräche den Bann über einen solchen Kunstrichter aus, der eine fehlerhafte Mantelfalte, einen unechten Reim oder Verstöße gegen das Metrum öffentlich tadelte.

Ganz anders in Deutschland.

Hier verhält sich das Publikum selbst dem anerkannten großen Meisterwerken gegenüber ziemlich lau, läßt sich durch die gelungenste Aufführung nicht zu überschwenglichem Beifall hinreißen. Das Applaudissement geht stets nur von einem Theil der Zuschauer aus, vom Parterre und den Gallerien; die Ranglogen sind zu vornehm zum Applaudiren; Beifall zu klatschen, ist ganz gegen den feinen Ton, selbst wenn das Werk nebst der vollkommensten Darstellung dazu enthusiasmirte. Solch' stürmische Applaudissements und Ueberschüttung der Dichter und Darsteller mit Blumen, Kränzen und andern Ehrenzeichen, wie sie in Frankreich alle Tage vorkommen, ereignen sich in Deutschland nur äußerst selten. Die günstige Aufnahme, der lebhafte Beifall trägt aber sehr wesentlich zu dessen Verbreitung mit bei.

Was die Kritiker betrifft, so bietet ein großer Theil derselben eine noch betrübendere Erscheinung dar als das Publikum. Während die französischen Kunstrichter stets nur das Lobenswürdige des Werks rühmend besprechen, alles Schöne und Gelungene aufmunternd preisen, die Schattenseiten, kleinen Verstöße ignoriren oder nur schonend tadeln, währenddem beschäftigen sich viele deutsche Kritiker nur damit, Fehler und

Schwächen aufzuspüren und den Autor zu schulmeistern, als hätten sie Quintaner vor sich. Poetische Licenzen werden als Verstöße gegen die Regeln betrachtet; Stimmenverdoppelungen als falsche Quinten und Octaven ausgeschrien und wo man keine Schwächen findet, dichtet man sie hinein. Selbst in den vollkommensten Werken unserer größten Meister muß man dergleichen auffinden. Das Hauptthema vieler Kritiker ist, diese wirklichen oder vermeinten Schattenseiten recht lang und breit zu besprechen und den Autor wie einen Schulknaben herunter zu machen, der noch Viel, sehr Viel zu lernen habe. Anstatt die Schönheiten, die gelungenen Partien, überhaupt den Geistesgehalt des Werks darzulegen und dem Publikum zum bessern Verständniß zu erklären, ergeht man sich nur in Aufzählung wirklicher oder vermeinter Schwächen. Das Schöne und Vollkommene wird nur nebenbei erwähnt, manche berühren es gar nicht.

Der Kunstkritiker würde sich nicht für weise und kenntnißreich halten, der auch in dem größten Werke nicht einige Fehler fände. Es gilt für geistreich, Mängel und Schwächen aufzuspüren.

Das sind die Schattenseiten unseres Kunstlebens; darin habe ich früher viel bittere Erfahrungen gemacht. Sie sind der Verbreitung und günstigen Aufnahme eines Werks sehr hinderlich, bewirken sogar eine Gleichgültigkeit und Mißstimmung im darstellenden Personal, was die Vollkommenheit der Leistung sehr beeinträchtigt. Wo Sänger und Orchester nicht mit größter Lust

und Liebe, nicht mit feuriger Begeisterung spielen, da ist keine vollkommene Aufführung möglich, welche das ganze Publikum zu großem Enthusiasmus zu beleben vermöchte. Gegenwärtig habe ich zwar nicht mehr so zahlreiche und heftige Angriffe in Deutschland zu erleiden als früher, der größte Theil des Publikums nimmt meine Werke günstig auf; auch könnte ich mit den Berliner und Wiener Künstlern recht gut eine erste Aufführung versuchen; da aber Scribe meine Texte in französischer Sprache dichtet und ich sie darin componire, so ist mir die französische Bühne die allernächst liegende zur ersten Darstellung". —

Das waren die Gründe, welche mir Meyerbeer im November des Jahres 1856 darlegte und die ich ziemlich wortgetreu wiedergegeben habe. In jener Periode durchlebte er die Wintermonate in Berlin, dirigirte zuweilen ein Hofconzert, was selten geschah, denn der König war damals schon etwas kränklich, versank zu Zeiten in Apathie. Meyerbeer hatte demnach seine ganze Zeit für sich zur Verfügung.

Des Morgens componirte und studirte er bis Nachmittag 2 Uhr, dann machte er eine kleine Promenade im Thiergarten. Seine Besuche empfing er gewöhnlich gegen 3 Uhr, und um 4, gegen 5 Uhr aß er zu Mittag. Abends besuchte er Conzert und Theater. Die Quartett- und Trioſoiréen der dortigen ausgezeichneten Künstler versäumte er niemals; ebenso wenig die Conzerte ersten Rangs, mochten sie von Berliner oder von durchreisenden Künstlern gegeben werden. Wäh-

rend der Muſik hörte er ſehr aufmerkſam und verfolgte den Geiſt des Tonſtücks, in den Zwiſchenpauſen unterhielt er ſich mit ſeinen Bekannten und dem ihm zunächſt Sitzenden. Sein Logis am Pariſer Platze Nro. 6, iſt mit eine der ſchönſten Wohnungen Berlins. Er bewohnte mit ſeiner Familie die zweite Etage des großen Hauſes ganz allein. Wohn- und Viſitenzimmer haben die Ausſicht auf den großen ſchönen Pariſerplatz am Brandenburger Thor. Zahlreiche andere Wohn- und Schlafzimmer liegen nach dem Thiergarten zu und gewähren die reizendſte Ausſicht auf dieſe ſchöne Parkanlage. Sein kleines Studir- und Arbeitszimmer liegt am äußerſten Ende rechts des nach dem Thiergarten ſtehenden Hauſes. Mithin war er von dem rollenden Wagengeräuſch und anderem Lärm befreit, hatte die herrlichſte Ausſicht über den ganzen Thiergarten, friſche Luft und Sonnenſchein und im Frühjahr und Sommer ein herrliches Grün.

Wie ich ſchon früher bemerkte, war Meyerbeer von Charakter ein durch und durch human gebildeter Menſch. Edel und wohldenkend, ſpendete er allerdings Hülfe an Hülfsbedürftige, aber nicht aus der Abſicht, ſeine Werke loben und Beifall klatſchen zu laſſen, ſondern weil Wohlthätigkeit gegen alle Glaubensgenoſſen eine Erbtugend der Meyerbeer'ſchen Familie iſt. Das weiß ganz Berlin und Paris, weiß die Welt. In ſeinem Umgang war er ſehr beſcheiden und fein höflich. Er prahlte nicht mit ſeinen Leiſtungen, ſtellte ſie nicht über alle andern Producte, war ſich aber ih-

res Werths bewußt. Am allerwenigſten tadelte er die Werke anderer Componiſten, ſelbſt nicht einmal die ſeiner größten Gegner.

Richard Wagner hat ihn in ſeinen Schriften, ganz beſonders in: „Die Kunſt und die Revolution", ſehr heftig angegriffen und ſogar ziemlich grob geſchmäht. Meyerbeer ließ aber niemals eine tadelnde Bemerkung über Wagner und deſſen Angriffe fallen; tadelte weder ſeine Werke, noch ſeine Beſtrebungen überhaupt. Da ich gern ein Urtheil von ihm über Wagner's Zukunftsdrama haben wollte, lenkte ich faſt in jeder Unterredung das Geſpräch auf ihn. Seine Anſicht ging darauf hinaus, daß man Jeden auf ſeiner Bahn gewähren laſſen müſſe. „Wagner habe allerdings ein hohes Ideal, das er zu verwirklichen beſtrebt ſei; in wie weit ihm dies mit ſeinen Werken gelänge, oder ſchon gelungen ſei, darüber werde wohl die Zukunft entſcheiden. Mit Wagners Prinzipien könne er ſich nicht ganz einverſtanden erklären". Näher und ſpecieller ſprach er ſich über deſſen Werke nicht aus. Kam ich auf Wagner's Angriffe zu ſprechen und bemerkte, daß es nicht der rechte Weg ſei, ſich und ſeine Werke durch Schmähung anderer zu empfehlen, ſo lenkte er die Unterredung geſchickt auf einen andern Gegenſtand. Dabei zollte er aber ſeinem Gegner, oder vielmehr deſſen Genialität die größte Hochachtung und Anerkennung. —

Hinſichtlich der Tafelgenüſſe war Meyerbeer mäßig. Er liebte delicate Speiſen, feine Weine, und „ſeine Mittel erlaubten ihm das"; vermöge ſeines Reich-

thums konnte er sich die seltensten Delicatessen der Welt verschaffen, aber zu große Vorliebe oder wohl gar Ueberladung, Schwelgerei war bei ihm ganz unmöglich. Er trank sein Gläschen Wein und belebte das Gespräch durch Heiterkeit; jedoch ein Räuschchen wird wohl Niemand an ihm bemerkt haben. Die Geistesgenüsse standen ihm Zeit seines ganzen Lebens höher, viel höher als die physischen; daher konnte er diese niemals in Uebermaaß lieben, sich am allerwenigsten darin berauschen. —

Was man so von Künstlern, Schriftstellern und Gelehrten über pikante Zerstreutheit redet und in Anekdoten der Welt kund thut, läßt sich von Meyerbeer nicht berichten. Während er studirte, componirte, überhaupt während der Arbeitszeit, wo man in sich vertieft ist und die Welt vergißt, empfing er keine Besuche, konnte ihn Niemand sehen, am allerwenigsten sprechen. Jeder Besucher, mochte er heißen wie er wollte, der höchsten Aristokratie oder dem Künstlerstande angehören, mußte sich erst anmelden lassen, dann ward ihm die Zeit des Empfangs bestimmt. Darüber kann und darf man Meyerbeer nicht zürnen, denn er ward zu sehr von Leuten aller Gesellschaftsklassen überlaufen.

Die Besucher empfing er also stets erst, wenn er sich aus dem Reich der Ideen wieder der wirklichen Welt zugewandt und nicht mehr in seinem Gedankenleben versunken war. Man traf ihn nicht im Schlafrock mit der Feder in der Hand oder hinterm Ohr wie die meisten Componisten, Schriftsteller und Dich-

ter, ſondern im wohlſitzenden feinen Rock, überhaupt mit vollſtändiger Toilette. Da war nun keine Zerſtreutheit, Inſichverſunkenſein an ihm zu bemerken, ſondern lauter feine Aufmerkſamkeit. Oftmals begegnete ich ihm im Thiergarten, wo doch jeder Gelehrte, Componiſt und Poet ſich ſeinen Gedanken überläßt und in den Ideen lebt, mit denen er ſich eben beſchäftigt; aber auch da erſchallte ſchon zwanzig Schritte entfernt ſeine Stimme zu mir; er begrüßte mich in einer Entfernung, wo ich ihn noch gar nicht erkannte. —

Auch in ſeinen Correſpondenzen habe ich niemals Zerſtreutheit wahrgenommen. Er ſchrieb übrigens nur äußerſt ſelten Briefe, ſondern dictirte ſie ſeinem Secretair und unterzeichnete dann ſeinen Namen. Nur ein einziger curioſer Fall ereignete ſich einſtmals. Ich empfing ein Schreiben von ihm, deſſen Inhalt zu meinem Erſtaunen an den Conzertmeiſter Müller in Braunſchweig gerichtet war. Ich ſandte den Brief ſogleich zurück und empfing dann den mir zugedachten mit der Bemerkung, „das Verſehen ſei durch Verwechſelung der Couverts begangen worden.“

Ende der fünfziger Jahre, als der Kunſt und Wiſſenſchaft liebende Monarch von jener traurigen Krankheit ſchwer heimgeſucht ward, verſtummten die Hoffeſtlichkeiten; Meyerbeer hatte alſo äußerſt ſelten, nur bei Anweſenheit hoher Gäſte ein Hofconzert zu dirigiren. Da auch kein perſönlicher Verkehr zwiſchen ihm und dem König mehr ſtattfand, ſo lebte er noch weniger in Berlin als früher. Im Winter war Pa-

ris und im Sommer Spaa sein Lieblingsaufenthalt. Von da machte er Ausflüge nach Wien, London und anderen Städten, verweilte einige Wochen dort, um dann wieder nach Paris zurückzukehren. Und als anfangs der sechziger Jahre die Armeereorganisation, das Budget und die Verfassungsfrage fast alle Gemüther in Spannung versetzte, als der beklagenswerthe Conflikt ausbrach und Kunst und Wissenschaft ganz in den Hintergrund gedrängt wurden, da fühlte sich Meyerbeer noch weniger behaglich in Berlin, demzufolge verweilte er nur einige Monate des Jahres dort; stehendes Hauptquartier war und blieb sein geliebtes Paris, die Wiege seines Ruhms und seiner Ehre. Von der Seine aus waren seine Opern in alle Welt gezogen, Paris hatte seine hohe Genialität zuerst anerkannt und allen Völkern der Erde verkündet; kein Wunder also, daß er diese Metropole hauptsächlich bevorzugte, abgesehen von den Kunstgenüssen und geselligen Vergnügungen, die sie in reichlichem Maße darbietet.

So fügte es denn auch das Schicksal, daß ihn Ende April des Jahres 1864 ein Unwohlsein in Paris überfiel, das sein Leben schon nach 8 Tagen beendete. So starb er am 2. Mai in der Wiege seines Ruhms und seiner Ehre. Nur zwei Töchter und sein Neffe Julius Beer standen an seinem Sterbebett.

Seine Familie ließ den Leichnam nach Berlin holen, um ihn in der Gruft seiner Väter der ewigen Ruhe zu übergeben Am 6. Mai, mittags gegen 1 Uhr, verließ der Trauerzug die Rue Montaigne, um

den Sarg auf die Nordbahn zu führen, von wo aus er nach Berlin transportirt wurde. Der reich dekorirte Leichenwagen wurde von 6 Pferden gezogen. Die Zipfel des Leichentuchs wurden getragen von dem greisen Auber, gegenwärtig Direktor des Pariser Conservatoriums, Marschall Magnan, Marschall Vaillant, Minister des Kaiserlichen Hauses und vom Grafen Goltz, dem dortigen preußischen Gesandten. Deputationen fast aller Institute, des Conservatoriums, der großen Oper, des Comitées dramatischer Dichter und Componisten, der Association musikalischer und dramatischer Künstler, der komischen Oper u. A. folgten dem Trauerzuge. Vier Compagnien Nationalgarde erwiesen ihm militairische Ehren. Viele Trauerwagen nebst einer großen Menge Fußgänger bildeten ein unzählbares Trauergefolge. Längs der elyseischen Felder bis zur Eisenbahn waren drei Militair-Musikchöre aufgestellt, welche Trauermärsche spielten, als sich der Zug vorüber bewegte. Der Bahnhof war ebenfalls mit Trauergewändern und Kränzen dekorirt. Hier wurden Beileidsadressen überreicht von M. de Saint-Georges, Präsident der Societät dramatischer Autoren, Beulé, Mitglied des Instituts, Perrin, Direktor der Oper, Baron Taylor, Theophile Gautier, Hektor Berliotz und v. A. Ein Extrazug führte den todten Meister in seine Geburtsstadt. In Berlin war das Begräbniß ebenfalls sehr feierlich.

Die letzte Lebensperiode Meyerbeer's war, wie schon gesagt, überreich an Ehren und Beifallsbezeu-

gungen. Viele artiſtiſche und wiſſenſchaftliche Inſtitute ernannten ihn zum Ehrenmitglied und faſt alle Monarchen Europas dekorirten ihn mit den höchſten Orden. Damit hätte er die ganze Bruſt behängen können, trug aber keine, oder nur äußerſt ſelten bei Hoffeſtlichkeiten. Er betrachtete dergleichen Auszeichnungen nicht geringſchätzig, konnte aber auch nicht damit prahlen.

So ward denn ſeine dornenvolle Künſtlerlaufbahn in der letzten Lebensperiode mit den Lorbeeren des Ruhms geſchmückt und ſein tiefverwundetes Herz durch dieſen Balſam wieder geheilt.

Er hat ein ziemlich hohes Alter erreicht, ſtarb wenige Monate vor ſeinem 73. Lebensjahre und ward auch hierin vom Schickſal begünſtigt. Mozart, Cimarosa, Weber, Herold, Bellini, Mendelsſohn und noch zahlreiche andere Künſtler und Dichter* ſtarben vor dem 40. Jahre. Wäre Meyerbeer ebenfalls ſo früh von uns geſchieden, ſo hätten wir die Mehrzahl ſeiner [illegible]chemachenden Werke nicht bekommen. Vor ſeinem 40. Jahre, alſo vor 1831, hatte er die „Hugenotten", den „Prophet" und alle nachfolgenden Opern noch nicht componirt. Ihm war es beſchieden, ſeine hohen Geiſtesfähigkeiten erſt im reifen Mannesalter zu entfalten. Jene früh verblichenen Meiſter erzeugten ſchöne Jugendblüthen, Meyerbeer gab uns die Früchte des denkenden Mannes. Ehren wir ihn, wie ihn das Ausland geehrt; er iſt einer der Würdigſten in der Ruhmeshalle unſerer Culturgeſchichte!

Ich ſage abſichtlich in der Culturgeſchichte, alſo nicht blos in der Kunſtgeſchichte: denn durch ſeine großen Werke hat er den weltgeſchichtlichen Entwickelungsgang der Geiſtescultur ſehr weſentlich mit befördert. Er ſchrieb und ſchilderte Welt- und Culturgeſchichte in Tönen, ließ die Thaten der Vorzeit mit Muſikbegleitung an uns vorüberziehen. Seine großen dramatiſchen Opern müſſen demnach als hohe Produkte der Geiſtescultur betrachtet und ehrend gewürdigt werden. Uebergipfelt, in Schatten geſtellt ſind ſie bis jetzt noch nicht; noch kein Tondichter der Neuzeit hat durch ſeine Werke die Meyerbeer'ſchen in den Hintergrund gedrängt. Der hohe Geiſtesgehalt, der Ideenreichthum, die ſprudelnde Jugendfriſche nebſt der Reife des klar denkenden Mannes, die allbeherrſchende Macht über ſämmtliche Vokal- und Inſtrumentalmittel und die logiſche Verwendung aller dieſer Mittel zu höhern dramatiſchen Zwecken, — dieſe geiſtigen Eigenſchaften ſind es, wodurch ſich der Meiſter den Ruhm der Welt erobert hat. Und als er mit Orden, Titeln, mit allen Ehren der Welt geſchmückt daſtand, blieb er der fein höfliche, beſcheidene Mann, der wohl keiner einzigen Perſon ein beleidigendes Wort geſagt hat. Alle die ihn kannten, perſönlich mit ihm in Berührung gekommen waren, liebten ihn als einen humanen, fein gebildeten Weltmann und beſcheidenen Künſtler. Seines Werthes war er ſich wohl bewußt, die hohe Stellung ſeiner Werke in der Kunſtgeſchichte und Entwicklung der Oper zum handelnden Drama, wollte er ſtets

gewürdigt wiſſen; aber niemals brachte er im geſelligen Verkehr den weltberühmten Componiſten zum Vorſchein, am allerwenigſten ſprach er ſich geringſchätzig über die Werke Anderer aus. Er hatte ſich alſo nicht blos zum großen Tondichter, ſondern auch zu einem edlen Menſchen gebildet. Als Kind trat er in die Atmoſphäre geiſtiger Bildung und Geiſtesgenüſſe waren ſeine Erholung, ſie blieben ſein wahres Lebenselement bis ans Ende ſeiner Tage. Die Zeit in eiteln Vergnügungen zu verlungern, war ihm während ſeines ganzen Lebens unmöglich. Componirte er nicht, ſo ſtudirte er, oder las die Dichter und Schriftſteller aller Länder. Wiſſenſchaft, Poeſie, Muſik und bildende Kunſt nahmen ſeine ganze Tageszeit in Anſpruch. In ihnen lebte und webte er, ſie waren ſeine Vergnügungen und ſeine Erholung. So lebte er mehr in der Ideenwelt, als in der Wirklichkeit, blieb aber niemals der proſaiſchen Welt den ihr gebührenden Tribut ſchuldig. Er war höflich und beſcheiden gegen Jedermann, ganz gleich, ob hoch, oder niedrig geſtellt. Die feine Höflichkeit, welche er Kaiſern und Königen gegenüber beobachtete, ließ er auch dem ärmſten Künſtler zu Theil werden. Das war das Leben und Wirken eines Mannes, den wir mit Stolz in die Walhalla der deutſchen Denker und Dichter ſtellen müſſen. Edel gelebt und ſegensreich gewirkt, ſtarb er an der Stufe des Greiſenalters; ſeine Werke werden noch lange Zeit alle Menſchenherzen erfreuen und zu neuen Werken und Thaten begeiſtern. Wären ihm noch einige Jahre vergönnt

geweſen, ſo würde er uns wieder mit einer großen Oper erfreut haben, denn er beſchäftigte ſich in ſeinen letzten Lebenstagen ſehr eifrig mit verſchiedenen Sujets. Epiſoden aus der Hohenſtaufengeſchichte und der großen franzöſiſchen Revolution waren ihm von einigen Dichtern zur Bearbeitung vorgeſchlagen worden; er ſann und durchdachte ſelbſt alle Phaſen der Weltgeſchichte, denn nur einen ſolchen Stoff wollte er wählen; jedoch mitten in ſeinen Plänen und Hoffnungen überraſchte ihn der Tod.

Ich habe ausführlich dargelegt, in welch' hohem Grade ſein Aufenthalt in fremden Ländern bildend auf ſeinen Geiſt einwirkte, ſeine Individualität an Ideen bereicherte und ihn hierdurch befähigte, das Gefühls- und Gedankenleben der Menſchheit zu ſchildern. Daß auch Meyerbeer dieſen Bildungsprozeß als „ſehr weſentlich in ſeiner Geiſtesentwicklung" erkannte, beweiſt ſein Teſtament, worin er „zehn Tauſend Thaler zu einer Stiftung für junge Tonkünſtler als Stipendium zu einer Kunſtreiſe nach Paris, Italien und durch Deutſchland" ausgeſetzt hat.

Zu andern Kunſtzwecken vermachte er noch:

1) 10,000 Francs der Société des auteurs et compositeurs dramatiques in Paris;
2) 10,000 Francs der Association des artistes musiciens in Paris;
3) 300 Thaler der Krankenkaſſe des Berliner Tonkünſtlervereins;
4) 500 Thaler dem Louiſenſtift in Berlin;

5) 1000 Thaler dem jüdiſchen Krankenhauſe in Berlin;

6) 1000 Thaler dem Auerbach'ſchen Waiſenhauſe in Berlin.

Seine hinterlaſſenen Millionen hat er ſehr ſorgfältig an ſeine Familienglieder teſtamentariſch vertheilt.

Bei einem ſolchen Reichthum wäre es unverantlich geweſen, wenn er nicht Künſtler und Schriftſteller unterſtützt hätte. Abſurd iſt es, ihm dies zum Vorwurf machen zu wollen. Im Gegentheil, man muß es rügen, daß er in dieſer Hinſicht nicht freigebiger geweſen iſt; denn als Millionär konnte er viel reichlicher ſpenden, als er in Wirklichkeit gethan hat. —

Höchſt intereſſant und erwünſcht wird es zahlreichen Leſern ſein, Meyerbeers Anſichten über Kunſt und Poeſie, hauptſächlich über die Oper kennen zu lernen. Obgleich dies ſchon durch meine Charakteriſtik ſeines Bildungsgangs und der darin angeführten Unterredungen zum Theil geſchehen iſt, ſo werden einige ſeiner Briefe dennoch ein helleres Licht über ſeine Kunſtanſicht und ſchöpferiſche Thätigkeit geben. —

Berlin, 25. April 1851.

Hochgeehrter Herr!

Entſchuldigen Sie, daß ich Sie ſo lange auf Antwort habe warten laſſen.

Ihre Abhandlung in der Berliner Muſikzeitung (Grundriß einer Geſchichte des Ideals in der Tonkunſt, 1850) habe ich mit großem Intereſſe geleſen und mich ſehr gefreut, daß Sie der Tonkunſt eine ſo

hohe und wichtige Stellung in der Weltgeſchichte anweiſen. Ihre hiſtoriſche Auffaſſung war mir ganz neu; ich erinnere mich nicht, eine ähnliche Darſtellung geleſen zu haben. Jede Zeit, jedes Volk hat ſeine Ideale in der Philoſophie, Religion, Poeſie und ſomit auch in der Kunſt. Soll die Muſik leer ausgehen! — nichts weiter ſein, als eine Erzeugung ſchöner Melodien zum allgemeinen Amuſement! — Unmöglich. Auch in den klaſſiſchen Werken der Tonkunſt manifeſtirt ſich ein Geiſtesgehalt, der durch den Culturzuſtand und durch das geiſtige Leben des Volks dictirt wird. Sie haben recht klar dargelegt, wie der Geiſt des Volks, z. B. die katholiſche und proteſtantiſche Glaubensanſchauung und das kirchliche Leben während der Reformationszeit in den Werken der katholiſchen und proteſtantiſchen Kirchencomponiſten zum Ausdruck, zur charakteriſtiſchen Darſtellung gekommen iſt. Höre ich die Werke von Paleſtrina, Leo u. A., ſo werde ich allerdings ſogleich in den katholiſchen Cultus und das religiöſe Leben der Italiener verſetzt; während Bach und Händel mir das Lutherthum mit ſeiner Verſtandesrichtung in Glaubensſachen repräſentiren. Ihre Worte waren mir aus dem Herzen geſchrieben.

Ebenſo ſtimme ich mit Ihrer Anſicht und Darſtellung des klaſſiſchen und romantiſchen Zeitalters der Tonkunſt überein. Sie haben den charakteriſtiſchen Unterſchied der Claſſiker und Romantiker ſehr gut gekennzeichnet. Nur eine Stelle iſt mir aufgefallen und unverſtändlich geblieben.

Sie ſtellen Haydn und vorzugsweiſe Mozart als Hauptrepräſentanten der klaſſiſchen Periode auf, was ganz richtig iſt. Sie ſchildern das heitere, naive Geiſtesleben jener Zeit, das hauptſächlich in den Werken dieſer beiden Tondichter zum Ausdruck gelangt ſei. Nun kommen Sie auf die Neuzeit, ſchildern das Ringen und Streben, das vertieftere Gefühlsleben und den viel und weitumfaſſendern Geiſteshorizont unſerer Generation und legen dar, daß ſich dieſes tiefere und reichere Seelenleben auch in den Werken der neuen Componiſten manifeſtirt, daß der Geiſt der Neuzeit, ganz beſonders die Oper zum großen handelnden Drama geſtaltet habe. Dabei erweiſen Sie mir die Ehre, mich mit „Mozart" an die Spitze dieſer Periode zu ſtellen, was mich ſehr befremdet. Mozart kann doch nicht Klaſſiker und Romantiker, nicht Hauptrepräſentant des klaſſiſchen und romantiſchen Zeitalters zugleich ſein! Darin liegt ja ein Widerſpruch, verehrter Herr. Im Uebrigen ſtimme ich vollkommen mit allen Ihren Anſichten überein und habe mich über die begeiſterte Darſtellung recht gefreut.

Genehmigen Sie die Verſicherung der vorzüglichſten Hochachtung von

Ihrem
ganz ergebenſten
Meyerbeer.*)

*) Anmerk. Meine Antwort auf vorſtehenden Brief habe ich nicht mehr, erinnere mich aber des Inhalts noch vollkommen, denn ich berichtigte den von Meyerbeer gerügten Widerſpruch, der zu widerſinnig iſt, um übergangen zu werden.

Paris, 12. Dezember 1852.

P. P.

Sie fragen mich, ob ich nicht auch Neigung gehabt, wie Mendelssohn, antike Tragödien, z. B. des Sophokles, in Musik zu setzen.

Ich sage einfach: nein, dergleichen Werke und Sujets liegen unserm Zeitgeiste zu fern und eignen sich nicht für unsre heutige Musik. Ob Mendelssohn die „Antigone" aus Neigung, mit Lust und Liebe componirt hat, weiß ich nicht, möchte es bezweifeln. Soviel steht fest, er hat auf Wunsch des Königs die Musik dazu geschrieben.

Der König, ein Verehrer der antiken und moder-

In der besprochenen Abhandlung ist, wie sich von selbst versteht, Mozart als Hauptrepräsentant der Klassiker gekennzeichnet. Leider fand ich selbst zu meinem größten Erstaunen ihn auch wieder an die Spitze der modernen Tonkunst gestellt; so daß demnach Mozart und Meyerbeer die Hauptrepräsentanten der Neuzeit wären. Mozart sollte demzufolge Klassiker und Romantiker zugleich sein, allerdings ein grosser Widerspruch, welcher durch einen Druckfehler, oder durch eine Grille des Setzers entstanden ist. Ich wohnte damals nicht in Berlin und ist mir der Correcturbogen der Abhandlung nicht zugeschickt worden. Daher der große, sinnentstellende Irrthum. Ich habe nämlich Meyerbeer und Richard Wagner als Hauptrepräsentanten der modernen Tonkunst und vorzugsweise des musikalischen Dramas aufgestellt. Anstatt R. Wagner, war Mozart gesetzt worden; und da der Gedanke nicht noch einmal ausgesprochen wurde, so konnte der Leser nicht leicht errathen, daß es anstatt Mozart: R. Wagner heißen solle. —

nen Kunst, liebt die klassischen Werke aller Völker aus allen Zeiten und möchte gern die griechische Tragödie rehabilitiren. Als er mich 1842 zum General-Musikdirector ernannte und ich dadurch in ein näheres Verhältniß zum Hofe kam, sprach er sehr oft von der Rehabilitirung des antiken Dramas und welche großartige Wirkung eine Tragödie des „Aeschylos" oder des „Sophokles" mit moderner Musik hervorbringen würde, wie z. B. Mendelsohn's „Antigone".

Ich ahnte wohl, daß er in mir die Neigung hervorrufen wollte, eine solche zu componiren und aufführen zu lassen. Ich bemerkte, daß sich die Verse und das Metrum des Sophokles nicht gut in Musik setzen lassen, daß sie nicht sangbar seien und sich nicht einmal gut für unsere heutige Recitativform eigneten. Auch würden sie dem großen Publikum, das weder in der Geschichte, noch in der Literatur hinreichend bewandert ist, keinen Genuß gewähren; es würde sich langweiligen, denn das von den griechischen Tragikern behandelte Sagengebiet und der hellenische Göttercultus lägen zu fern und hätten für die große Menge, deren Beifall man doch auch achten müsse, kein Interesse mehr, wie es die Aufnahme der Mendelsohn'schen „Antigone" bewiesen. Der König erwiederte, daß man dergleichen Werke für das gebildete Publikum, für die Verehrer der Klassiker schreiben müsse und daß einige Umgestaltungen der Verse das Componiren derselben erleichtern würden, ohne die Tragödie selbst zu beeinträchtigen. Diese Möglichkeit gab ich zu, erbot mich

aber nicht, eine in Muſik zu ſetzen. Er brach ab und lenkte das Geſpräch auf ein ander Thema. Bald darauf ward ich zur königlichen Tafel befohlen. Zu meinem Erſtaunen fand ich, daß ich der einzige Gaſt war. Der König erwies mir die höchſte Ehre, wie er ſie nur Monarchen zu Theil werden läßt. Er befand ſich in heiterer Stimmung und erſchloß ſein reiches Wiſſen auf allen Gebieten der Literatur und Kunſt. Sein attiſcher Witz und ſarkaſtiſcher Spott über manche unerfreuliche Erſcheinung in Kunſt und Wiſſenſchaft war höchſt amuſant. Und ſo kam das Thema wieder auf die alten Griechen und ſeinen Lieblingsdichter Sophokles. Denn von keinem helleniſchen Dichter ſpricht er ſoviel und mit ſolcher Begeiſterung, wie von Sophokles. Das Componiren der Chöre würde eine erhabene Wirkung hervorbringen und die vielen tiefergreifenden lyriſchen Stellen böten hinreichend Gelegenheit zu ſchöner Melodik. — So redete er zu mir und frug dann, ob ich nicht durch dieſe klaſſiſchen Werke zum Componiren derſelben animirt würde; es ſeien doch die erhabenſten, würdigſten Texte, wie ſie kein Dichter der Gegenwart zu ſchreiben vermöge. Hätten ſie damals in Griechenland durch die noch ſehr unvollkommene Muſik die großartigſten Wirkungen erzeugt, ſo müßten ſie heute durch unſere vollendetere Tonkunſt noch tief ergreifender auf das Publikum wirken.

Ich machte meine wiederholt ausgeſprochenen Bedenken abermals geltend; die griechiſche Sagenwelt mit ihrem ganzen Götterſtaat liege dem großen Publikum

zu fern, gewähre nicht mehr das hohe Intereſſe wie damals, wo dergleichen Schickſalstragödien den Lebensnerv des Volks berührten, und, was die Hauptſache, ohne totale Umgeſtaltung — wodurch aber deren klaſſiſche Form zerſtört würde — könnte man gar keine Muſik dazu ſchreiben.

Darauf entgegnete er mir nichts, ſchien aber ſichtlich verſtimmt zu ſein und lenkte das Geſpräch auf andere Gegenſtände. Ich glaube, er hat es mir nie wieder vergeſſen, daß ich mich nicht zum Componiren einer antiken Tragödie bewogen fühlen konnte.

Genehmigen Sie die Verſicherung meiner vollkommenſten Hochachtung ꝛc.

Meyerbeer.*)

Berlin, 17. November 1854.

Hochgeehrter Herr!

Ihr freundliches Schreiben vom 10. d. M. habe ich empfangen und mich ſehr gefreut, daß Sie in Berlin angekommen ſind. Sie werden hier mehr Kunſtgenüſſe und reichlicheres Material für Ihren Geiſt finden als in . . . —

Ueberhäufte Geſchäfte erlaubten mir erſt heute die Beantwortung Ihres Briefes. Es wird mir ebenfalls ſehr erwünſcht ſein, Sie perſönlich kennen zu lernen und bitte ich Sie daher, mich heute Mittag gegen 3 Uhr zu beſuchen.

*) Anmerk. Meyerbeer hat dennoch einige Chöre des „Aeſchylos" begonnen, aber nicht vollendet.

Genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung von

Ihrem

ganz ergebensten
Meyerbeer.

Von dieser Zeit an datirt meine persönliche Bekanntschaft mit Meyerbeer. Ich hatte ihn — wie aus dem Briefe ersichtlich — schriftlich um die Erlaubniß gebeten, ihn besuchen zu dürfen. Seiner Einladung zufolge begab ich mich in seine Wohnung. Es entspann sich ein solch lebhafter Discours zwischen uns über Kunst und Wissenschaft, daß diese erste Unterredung eine volle Stunde währte. Seitdem beehrte er mich öfters mit Einladungen, wo dann über nichts anderes als über Theater, Musik, Poesie und bildende Kunst gesprochen wurde. Auch trafen wir uns fast regelmäßig in Soiréen, Conzerten und andern Cirkeln, wo musicirt und discutirt ward; ebenso auf Promenaden im Thiergarten, wie ich schon früher erwähnt habe. —

Berlin, den 15. Februar 1855.

Hochgeehrter Herr!

Soeben habe ich Ihren Artikel: „die Parteien in der Musik" (in Nro. 6 und 7 der Berliner Musikzeitung 1855) gelesen und mich sehr gefreut, daß Sie die verschiedenen Kunstansichten und Standpunkte gewisser Leute charakterisirt haben. Ich könnte Ihnen einen kenntnißreichen Mann nahmhaft machen, der den Ver-

fall der Tonkunſt ſogar ſchon von Mozart an datirt und das klaſſiſche Zeitalter nur durch die Werke eines Paleſtrina, Leo u. a. repräſentirt findet. (Meyerbeer hat ihn mir ſpäter genannt: es war der General von Radowitz).

So verſchiedenartig ſind die Anſichten, und doch glaubt Jeder Recht zu haben und ſieht mit Geringſchätzung auf die armen Sünder, welche ſich an den ſündhaften Werken der Neuzeit erfreuen.

Wenn Sie alte Kirchenwerke höchſt vollendet aufgeführt hören wollen, ſo verſäumen Sie die Concerte des Domchors nicht. Er hat nicht ſeines Gleichen, ſelbſt die päpſtliche Capelle ſteht ihm nach. Außerdem mache ich Sie vorzugsweiſe auf die großartigen Aufführungen der Singakademie aufmerkſam, wo Sie ebenfalls unſere größten Meiſterwerke kirchlicher Tonkunſt in einer Vollendung hören, wie in keiner zweiten Stadt; weder in Paris, noch in London werden Händels u. a. Oratorien ſo ausgezeichnet executirt, wie hier unter dem alten ehrwürdigen Grell. Dieſer vortreffliche Muſikdirector mit einem ſcheinbar rauhen Aeußern hat dennoch ein tiefgefühlvolles Herz für die Kunſt, für alles Große, Schöne und Edle im Menſchenleben; beſitzt äſthetiſches Zartgefühl und lebt und webt nur ganz in den Werken der heiligen Tonkunſt. Er wird Sie gewiß freundſchaftlich aufnehmen, wenn Sie ihm eine Viſite abſtatten. Grell iſt nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, ſondern auch ein guter, ja wahrhaft edler Menſch.

Empfangen Sie hochgeehrter Herr, die Versicherung ꝛc. Meyerbeer.

Berlin, den 4. November 1856.

P. P.

Es ist allerdings eifriger Wunsch des Herrn Bock (Musikhändler und Verleger der „Neuen Berliner Musikzeitung"),*) gerade jetzt eine Abhandlung über „Robert" und meinen Styl überhaupt haben zu wollen, weil vor 25 Jahren am 21. November 1831 diese Oper zuerst über die Bühne ging und sich ein Vierteljahrhundert darauf erhalten hat. Daß er sie von Ihnen wünscht, geschieht vorzugsweise deshalb, weil er mit Ihrer Kunstanschauung im wesentlichsten harmonirt und Ihre begeisterte Darstellung ihm sehr gefällt. Und ich muß offen gestehen, Hochg. H., daß es auch mir sehr angenehm sein wird, wenn Sie meine Opern, meine Compositionsthätigkeit in einer längern Abhandlung ausführlich besprechen und unparteiisch würdigen wollen. Ich werde sehr gern bereit sein, Ihnen zu diesem Zwecke die Partituren aller meiner Werke zu schicken, wenn Sie die Mühe des Durchlesens nicht scheuen, denn es würde viel Zeit erfordern. Außerdem kann ich Ihnen gedruckte Biographien zur Verfügung stellen und werde jeder Zeit sehr gern bereit sein, Ihnen mündlichen Aufschluß zu geben über Alles, was Sie zu wissen wünschen. Bei dieser Gelegenheit em-

*) Anmerk. Der mehr als erwähnte Verleger Gustav Bock starb vor einigen Jahren.

pfangen Sie auch das Manuscript meines ersten größern Werks, das Oratorium: „Gott und die Natur"; ich habe es 1811 in Darmstadt componirt, als ich unter Abt Vogler's Leitung meine höhern Compositionsstudien absolvirte. Es ist noch nicht gedruckt, auch nicht durch Abschriften verbreitet und soll auch nicht veröffentlicht werden. Durch das Kennenlernen meiner Jugendarbeiten und Verfolgen meiner spätern Producte, werden Sie mehr wie jeder Andere in Stand gesetzt, eine gründliche, sachgemäße Darstellung meines Studienganges geben zu können. Und da Ihnen Herr Bock 6—8 Nummern zur Verfügung stellen will, so haben Sie hinreichend Raum zu einer derartigen Arbeit. — Sehr angenehm wird es mir sein, wenn Sie mich morgen gegen 3 Uhr besuchen wollen.

Empfangen Sie die Versicherung ꝛc. M.

Berlin, den 20. November 1856.

P. P.

Der auffällige Titel Ihrer Abhandlung, wovon ich soeben die Einleitung gelesen habe, hat mich etwas überrascht. „Robert's fünfundzwanzigjähriges Jubiläum", mit großen Lettern gedruckt, fällt freilich Jedermann in die Augen. Und daß Vielen das Factum in Erinnerung gebracht wird, daß die Oper sich bisher ununterbrochen 25 Jahre auf allen Bühnen erhalten hat, finde ich ebenfalls zweckmäßig; das ergab sich aber aus dem Inhalt und brauchte nicht als Titel bemerkt zu werden. Gewiß werden nun manche ausrufen: wa-

rum dieser sonderbare Titel, ist das nicht wieder Marktschreierei! —

Ich vermuthe, geehrter H., daß dieser Titel wahrscheinlich eine Idee des Herrn Verlegers ist; wenn es der Fall, so hätten sie ihn davon abbringen sollen. Im Uebrigen hat mir die Einleitung gefallen, nur muß ich Sie bitten, Ihre polemische Feder gegen meine alten Gegner nicht zu sehr zu spitzen, um sie nicht zu groben Entgegnungen zu reizen. Mehrere davon haben auch ihren alten Haß gegen meine Person sowohl als gegen meine Musik abgelegt und sind Freunde geworden, schreiben wenigstens nicht mehr so erbittert gegen mich wie früher.

Was die von Ihnen erwähnte längere Pause zwischen Crociato und Robert betrifft, so muß ich bemerken, daß sie nicht nur durch meine Studien, wie Sie schreiben, sondern auch durch ein Familienunglück herbei geführt wurde. In jene Zeit starb mein Vater, dann kam unsere Verheirathung und es starb uns ein Kind, was mich in tiefe Melancholie versetzte und mir das Produciren weltlicher Musik ganz unmöglich machte. Ich lernte jetzt zum erstenmal den Schmerz im Leben kennen, durchlebte gram- und kummervolle Stunden. Bis dahin hatte ich nur die Freuden der Welt genossen, jetzt mußte ich auch einen bittern Schmerzenskelch leeren. Sie haben also insofern recht geurtheilt, daß ein vertiefteres, reicheres Seelenleben mit allen Nüancen des Schmerzes und der Lust in mir wach geworden und sich im „Robert" und in den spätern Opern ma-

nifestirt habe. Daß ich mir bei diesem Werke eine höhere Aufgabe gestellt, ein höheres, dramatisches Ziel erstrebt habe, ist ebenfalls richtig. Mit großer Erwartung sehe ich der Fortsetzung Ihrer Abhandlung entgegen und verbleibe hochachtungsvoll

Ihr

erg. R.

Anmerk. d. R. Den Titel der im vorigen Briefe besprochenen Abhandlung, deren Anfang in Nro. 17 der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 19. November 1856 abgedruckt ist und durch vier der folgenden Nummern geht, lautet: „Roberts fünfundzwanzigjähriges Jubiläum und der Styl Meyerbeer's".

Er war, wie R. richtig vermuthet, vom Verleger angegeben, der die Abhandlung durchaus nur unter diesem Titel veröffentlichen wollte. Ich fand keine großen Bedenken dagegen und ging auf die Idee ein. Einige Stellen daraus habe ich oben citirt, was angemerkt steht. Meyerbeer war darin sehr zartfühlend, ja wahrhaft ängstlich; Prahlen, Rodomontaden waren ihm verhaßt wie die Pest. Ebenso vorsichtig und ängstlich war er hinsichtlich der Reizung seiner Feinde durch Polemik; am allerwenigsten duldete er, daß eine solche Polemik den Anschein gewinne, als gänge sie von ihm aus, würde von ihm gutgeheißen. Ich weiß zu gewiß, daß man durch polemische Streifzüge gegen seine Feinde, seine Freundschaft verlieren konnte. So sehr war er Gegner aller Streitereien, aber auch Zartgefühl und Großmuth dictirte ihm das Benehmen gegen seine Feinde.

Die besprochene Abhandlung hatte noch einige, nicht ganz unwichtige Briefe zur Folge, die also veröffentlicht zu werden verdienen. —

Berlin, 24. November 1856.

P. P.

Ihre mißliche Lage thut mir sehr leid und mir selbst ist es höchst unangenehm, daß Sie nach einer solchen großen, langen Einleitung, worin Sie so viel versprechen, schon den Schluß bringen sollen.

Daß Ihre Worte einen Sturm der Wuth und Entrüstung unter den orthodoxen Klassikern hervorgerufen haben, will ich glauben. Ebenso mögen sie in andern Regionen Sensation erregen; ob aber, wie Sie vermuthen, der König sein Mißfallen darüber ausgesprochen, möchte ich wohl ganz entschieden in Abrede stellen. Ich bezweifele, daß er sie gelesen hat, und wäre es der Fall, so ist er viel zu freisinnig und tolerant in den Kunstansichten, als daß er die Fortsetzung nicht wünschen sollte. Er hat den Freigeist Humboldt um sich und den reactionären Stahl, zeichnet beide durch Gunstbezeigungen aus, liebt aber mehr und öfterer die Gesellschaft des ersteren, als des letzteren. Die Stimmung über Sie und ihre Schriftstellerthätigkeit am Hofe, beim Könige und den Prinzen zu erforschen, ist mir gegenwärtig unmöglich, da ich in keiner engern Beziehung zu den Herrschaften stehe und nur dann mit ihnen in Berührung komme, wenn ich zum Dirigiren eines Hofconzerts befohlen werde. Da Sie aber von der Pr . . . . zuerst gegrüßt worden sind, auch der Prinz von Preußen ein Werk von Ihnen entgegen nehmen will, so läßt sich nicht annehmen, daß sie die Fortsetzung nicht wünschen sollten, umsoweniger, da

eine derartige Muſikabhandlung nichts Staatsgefährliches in ſich birgt, was das Mißfallen des H. v. Manteufel erregen könnte. Ob aber nicht irgend ein Beamter, vielleicht ein ganz untergeordneter den Verleger von der Fortſetzung abgerathen hat, kann man nicht wiſſen.

Das Aufſehen, wenn auch ein mißfälliges, was ſie unter den Orthodoxen gemacht, kann dem Verleger nur erwünſcht ſein. Je mehr Senſation eine Schrift erregt, deſtomehr wird ſie geleſen und gekauft. Das iſt ein alter Erfahrungsſatz, den bringen Sie H. B. in Erinnerung und beſtehen Sie darauf, daß er zum Halten ſeines Verſprechens verpflichtet ſei und Ihnen noch einige Nummern zur Fortſetzung einräumen müſſe. Ich ſelbſt will ihm bemerken, daß es auch eine lächerliche Blamage ſein würde, wenn er die Fortſetzung nicht geſtatten wolle, da er doch zuerſt die Anregung gegeben, ja die Arbeit ſogar eifrig gewünſcht habe.

Mit vollkommenſter Hochachtung

Ihr

M.

Berlin, 4. December. 1856.

P. P.

Daß Sie noch einige Nummern zur Verfügung bekommen haben, iſt ganz in der Ordnung, freilich immer noch zu wenig für den Anlauf, den Sie gemacht und nach der Rundſchau, die Sie über den Styl der drei Völker halten. Dieſe Charakteriſtik iſt tref-

send und hat sogar lobende Aussprüche von denjenigen Personen hervorgerufen, welche principielle Gegner Ihrer Kunstansicht sind. Sie werden nun nicht viel Raum mehr für meine Werke übrig haben. Ich muß Ihnen auch offen sagen, für eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift wäre die Abhandlung durch 6—8 Nummern, wie zuerst beabsichtigt, zu groß geworden, wenigstens für solche Leser, welche immer was Neues wünschen. Vielleicht bietet sich Ihnen später eine andere Gelegenheit, ausführlicher über mich und meine Wirksamkeit schreiben zu können. Die Partituren können Sie noch längere Zeit behalten, wenn ich sie brauche, will ich sie holen lassen.

Genehmigen Sie ꝛc.

Berlin, 15. December 56.

P. P.

Ihr lobendes Urtheil der Quartett-Soiréen der Herren Maurin, Chevillard, Mas und Sabattier aus Paris, würde ich mit Vergnügen unterschreiben. Die tadelnden Bemerkungen in der Vossischen Zeitung sind mir ganz unerklärlich, oder nur durch den wüthendsten Franzosenhaß erklärbar. Ich habe diese letzten bewunderungswürdigen, großartigen Quartette Beethovens, welche diese Herren so höchst klassisch vollendet vortragen, noch nie in geistiger und technischer Hinsicht so vollkommen executiren gehört, als von diesen Mitgliedern der Kaiserlichen Kapelle. Und Sie haben Recht, verehrter Herr, wenn Sie schreiben: daß diese Herren

durch die That das Vorurtheil derjenigen Deutschen widerlegen, welche in der Meinung leben, die Franzosen wüßten die gediegene classische Musik eines Beethoven nicht zu würdigen, weil sie den geistigen Gedankengehalt nicht zu fassen vermöchten.

Mit der Mehrzahl ist es freilich der Fall, aber nicht nur in Frankreich, sondern in allen Ländern. Selbst in Deutschland ist das Publikum, welches sich an den tiefern Beethoven'schen Werken erfreut, sehr klein. In Frankreich, vorzugsweise in Paris, weiß man diesen Riesengeist wohl zu würdigen. Möchten Sie nur einmal dessen Sinfonien vom Pariser Conservatorium aufgeführt hören! Sie würden nicht nur über die höchst vollendeten Leistungen erstaunen, sondern auch das große andächtige Publikum bewundern, wie es durch diese erhabenen Werke begeistert wird.

Den Schluß Ihrer Abhandlung habe ich ebenfalls wie die vorigen Abschnitte mit großem Interesse gelesen. Hinsichtlich des Mangels guter dramatischer Operntexte haben Sie reine Wahrheit gesagt und mir die Worte aus der Seele geschrieben. Ja, so war es damals! Nichts anderes als die faden Reimereien in den gewöhnlichen hergebrachten Opernformen. Ein höherer dramatischer Aufflug war ihnen, den Dichtern, nicht möglich; sie hielten die Musik nicht fähig, sich zum großen handelnden Drama zu gestalten, hatten überhaupt keine Idee von unserer heutigen durchcomponirten Oper. Ich habe mit vielen Dichtern conferirt und Entwürfe gemacht, aber stets kamen die alten

Formen wieder zum Vorſchein. In meinen jüngern Jahren hatte ich natürlich ebenfalls keine höhere Idee, als in den von Gluck und Mozart gegründeten Bahnen fortzugehen und deren Formen als ewige Kunſtgeſetze zu reſpectiren. Daß ich mich in [illegible] von Ihnen geſchilderten zweiten Phaſe meiner Productivität der italieniſchen Melodik mehr zuneigte, wird man verzeihlich finden, wenn man erwägt, daß ich von meinen Lehrern zu ſtreng in den contrapunktiſchen Verſtandesarbeiten feſtgehalten wurde. Es war eine Evolution meiner Natur; das bisher durch die polyphonen Rechenexempel unterdrückte Gefühlsleben ward durch die italieniſchen Zephyrlüfte und Nachtigallenmelodik nicht nur erweckt, ſondern auch zur Thätigkeit, zur Manifeſtation ſeiner ſelbſt ſollicitirt. Freilich, ein Umſchlag ins entgegengeſetzte Extrem, jedoch hervorgegangen aus Studienrichtung und Lebensgang. Glücklicherweiſe habe ich dieſe Uebergangsphaſe überſchritten und ſpäter ein höheres Ziel verfolgt, wie Sie recht gut darlegen. Es war auch ein Glück für mich, ja von epochemachender Bedeutung, daß ich mit Scribe und Delavigne bekannt wurde, welche mir durch „Robert“ einen Text ſchufen, in dem ich mein ganzes Seelenleben ausſprechen und ein höheres dramatiſches Ziel annähernd erreichen konnte! —

Wenn es Ihnen gefällig iſt, ſo beſuchen Sie mich morgen gegen 2 Uhr.

In vorzüglichſter Hochachtung ꝛc.

Meyerbeer.

Berlin, 27. December 1856.

P. P.

Wenn ich Ihnen noch am Schlusse des Jahres ein paar flüchtige Zeilen sende, so geschieht es aus dem Grunde, Ihnen die schon mehrfach aufgeworfenen Fragen zu beantworten, wovon Sie natürlich beliebigen Gebrauch machen können. Ich halte allerdings die Oper mit gesprochenem Dialog für nicht mehr zeitgemäß, denn es macht einen widerlichen Eindruck, nach einer schönen tiefgefühlvollen Arie prosaische Schwätzereien mit anhören zu müssen. In der komischen Oper mag es noch passiren, nur nicht in der seriensen, tragischen. Keineswegs bin ich aber damit einverstanden, unsere früheren klassischen Opern von Gluck, Mozart u. a. mit Recitativen auszufüllen, um deren Dialog zu verdrängen, wie es mit Weber's „Freischütz" in Paris geschah. Diese Werke sind uns in der überkommenen Gestalt lieb und werth, neu hinzu componirte Scenen — mögen sie auch noch so gelungen sein — werden stets den Eindruck des Fremden, nicht hinzugehörenden machen. Außerdem würde ein Componist, der es versuchte, keine leichte Aufgabe haben und eine vergleichende Kritik herausfordern, die ganz sicher zu seinem Nachtheil ausfiele.

Beim Schaffen einer neuen Oper wird aber wohl Niemand mehr daran denken, Dialoge sprechen zu lassen. Die Sache ist ja so einleuchtend und selbstverständlich, daß es keines Wortes mehr bedarf, sie zu vertheidigen.

Hinsichtlich der Anwendung aller Instrumentalkräfte, Dekorationen und Maschinerien zu allen möglichen Zwecken, ist ja die Mehrzahl der Kunstverständigen ebenfalls einstimmig; nur wenige Kritiker, die gar zu sehr am Alten hängen und nichts anderes hören und sehen wollen, stoßen in die Allarmtrompete über die fatalen Neuerer mit ihrem Coulissenpomp und Orchesterlärm. Wir sollen nur immer mit denselben Mitteln arbeiten, welche Gluck und Mozart gebrauchten. Da heißt's: wie einfach, und doch so groß und schön! Mit diesen paar Instrumenten haben jene großen Meister so höchst Vortreffliches geschaffen, während die Neuen ihre Geistesarmuth durch Pomp und Massenhaftigkeit des Orchesters zu verdecken suchen u. s. w. Sie kennen ja dergleichen Floskeln ebenso gut wie ich. Wir sollen nicht nur die neu erfundenen Instrumente gar nicht einführen, sondern auch nicht einmal die verbesserten anwenden, keine Ventilhörner und Ventiltrompeten gebrauchen; so und noch anders lauten die unsinnigen Forderungen mancher orthodoxen Classiker. Wenn doch die Herren nur bedächten, daß auch Mozart die Händel'sche Instrumentation nicht mehr zeitgemäß, nicht mehr ganz zweckentsprechend fand und demzufolge den Messias mit den gebotenen Orchestermitteln seiner Zeit anders instrumentirte. Diese Idee hat mich stets bei der Production meiner Werke geleitet und ich habe mich nicht irre führen lassen durch das Geschrei der Kritiker, trotzdem sie mich oft sehr scharf tadelten und mir viele bittere Stunden verursachten. —

Um noch einmal auf das frühere Thema zu kommen, bemerke ich Ihnen, daß ich neulich Gelegenheit bei Hofe hatte, des Königs Ansicht über Ihre Kunst- und Weltanschauung zu hören. Derselbe harmonirt in den Grundprinzipien mit Ihnen und schätzt Ihre begeisterte Darstellung ganz besonders hoch. Daher wird Ihnen die zarte Aufmerksamkeit und huldvolle Gewogenheit erklärlich werden. Hat er aber dennoch einen schlagenden Witz über eine stylistische Nachlässigkeit gemacht, die jedem Schriftsteller durch die Feder läuft, so ist das seine Art und Weise; in dieser Hinsicht schont er die größten Autoritäten nicht. Selbst Humboldt muß dergleichen mit anhören; es vergeht wohl keine Soirée, wo er diesen weltberühmten Gelehrten nicht einen kritischen Hieb versetzt, was denselben keineswegs empfindlich berührt, sondern nur seine Lachlust erregt und die geistreiche Geselligkeit erhöht.

Ich empfehle mich Ihnen bestens, Hochverehrter Herr ꝛc.

Meyerbeer.

Berlin, 6. Februar 1857.

P. P.

Die große Zahl der Concerte und andern Musikaufführungen mögen Ihnen viel Zeit wegnehmen. Sie müssen täglich Viel hören und schreiben, wenn Sie alle verdienstvollen Leistungen besprechen wollen, deshalb können Sie meinen Werken jetzt nicht die nöthige Zeit widmen. Ich will mir die in Ihrem Besitz befindlichen noch nicht ausbitten, aber auch keine andern

ſenden. Nächſtes Frühjahr, wenn die Concertfluth vorüber iſt, ſtehen Ihnen die Partituren zur Verfügung.

Ihre Bemerkungen über die unſerm Zeitgeiſte zu fern liegenden Sujets aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte oder aus unſrer uralten Sagenzeit, ſind mir aus der Seele geſchrieben. Deshalb kann ich mich nicht bewogen finden, Texte aus jener Periode zu wählen. Menſchen der grauen Vorzeit in unſrer modernen Muſik ſingen und ſprechen zu laſſen, iſt der größte Widerſinn, den man in der Kunſt begehen kann. Wo Dichter und Componiſten es verſucht haben, da ſind es nicht Griechen und Römer, nicht altgermaniſche oder nordiſche Helden, welche vor uns ſtehen, ſondern ganz moderne Menſchen wie wir ſelbſt. Das alte Gewand und die alten Waffen thun es nicht, daraus entſtehen keine antiken Charaktere. Bemüht man ſich gar, eine antike Muſik ſchaffen zu wollen, eine Charaktermuſik, wie ſie Griechen und Römer beſeſſen haben ſollen, ſo iſt das geradezu lächerlich und zeigt völlige Unkenntniß der Culturgeſchichte. Die alten Völker, ſelbſt die hoch gebildeten Griechen, hatten keine Muſik, die man nur annähernd mit der unſerigen vergleichen könnte. Dies lehrt nicht nur der hiſtoriſche Entwickelungsgang der Geiſtescultur, ſondern auch die Geſchichte der Tonkunſt. Was der Kammerherr v. Drieberg über die hohe Vollendung und Vortrefflichkeit der griechiſchen Muſik geſchrieben, iſt reiner Phantaſieerguß, nicht im geringſten durch hiſtoriſche

Facta gegründet. Dieſe kammerherrliche Anſicht iſt gründlich widerlegt worden. Haben Sie Drieberg beſucht?

Verſäumen Sie nicht, ſämmtlichen Gelehrten, Schriftſtellern und Künſtlern eine Viſite abzuſtatten; man erwartet das und iſt ſehr gereizt, wenn es nicht geſchieht. Ich hörte, Sie wären als Gaſt in die Akademie der Wiſſenſchaften eingeführt worden; Sie haben dabei die beſte Gelegenheit, nicht nur Ihre Kenntniſſe zu bereichern, ſondern auch die berühmteſten Gelehrten perſönlich kennen zu lernen.

Möge Ihnen der hieſige Aufenthalt ſo angenehm wie möglich werden, dies wünſcht

Ihr ganz ergebenſter
Meyerbeer.

Anmerk. Meyerbeer's obige Bemerkung über Conzerte ꝛc. bezog ſich auf meine Stellung als Recenſent der Muſikaufführungen. Ich ſchrieb damals die Berichte für die „Neue Berliner Muſikzeitung" und einige andere Blätter. Was die Bemerkung über die Wahl antiker Stoffe betrifft, ſo wird dieſe Anſicht heutzutage von unſern Kritikern wie R. Gottſchall u. A. ganz beſonders vertreten. Auch Dr. Zopff vindicirt in ſeiner „Theorie der Oper" vorzugsweiſe hiſtoriſche Stoffe der Neuzeit. Ich ſelbſt habe ſie ſchon vor zehn Jahren durch meine Abhandlungen zur Geltung zu bringen geſucht und muß ſie jetzt nur dahin modificiren, daß die antiken Sujets zwar nicht ganz ausgeſchloſſen, aberauch nicht vorherrſchend, wenigſtens nicht zu häufig von den Dichtern der Gegenwart bearbeitet werden ſollen. Die hiſtoriſchen Charaktere der Neuzeit ſtehen uns geiſtig näher, mit ihnen ſympathiſiren wir mehr als mit den alten Griechen und Römern. Letztere beiden Völker nebſt ihren großartigen Culturepochen bieten jedoch mehr geiſtige Berührungspunkte dar

als z. B. die alten Perſer und andere Nationen der grauen Vergangenheit; hieraus Stoffe gewählt, iſt ein Mißgriff. Derartige Producte werden auch durch die geſchickteſte Bearbeitung ſelten einen nennenswerthen Succes erzielen. Nicht ohne Intereſſe iſt folgendes Schreiben über Dirigentenqualification.

Berlin, 2. März 1867.

Hochgeehrter Herr!

Sie wundern Sich,. daß ich nicht öfters meine Opern ſelbſt einſtudire und dirigire.

Der Hochgenuß iſt keines Falls ſo groß wie Sie glauben. Im Gegentheil, ich werde ſehr unangenehm, faſt ärgerlich durch die vielen Fehler und falſchen Auffaſſungen berührt, welche bei den erſten Proben auch des größten Künſtlerperſonals unvermeidlich ſind. Ich eigne mich überhaupt nicht gut zum Dirigenten. Man ſagt: „ein tüchtiger Kapellmeiſter muß ein gut Theil Grobheit haben". Ich will das nicht bejahen. Mir iſt eine ſolche Grobheit ſtets zuwider geweſen. Es macht einen ſehr unangenehmen Eindruck, wenn gebildete Künſtler mit Worten tractirt werden, die man keinem Bedienten ſagt. Grobheit verlange ich nicht von einem Dirigenten, aber er muß energiſch auftreten, ſcharfe Verweiſe ertheilen können, ohne grob zu werden und darf bei den ſtärkſten Rügen den Anſtand nicht verletzen. Zugleich muß er ſoviel Jovialität entfalten, um ſich die Liebe ſämmtlicher Künſtler zu erwerben; ſie müſſen ihn lieben und fürchten. Nie darf er Charakterſchwächen blicken laſſen; das beeinträchtigt den Reſpect ungemein. Ich kann nicht ſo energiſch,

ſchneidend auftreten, wie es beim Einſtudiren erforderlich iſt und überlaſſe daher dieſe Function ſehr gern den Kapellmeiſtern. Falſche Auffaſſungen, Tempomißgriffe ꝛc. kann man leicht rectificiren; es bedarf dann nur einiger Worte und die Fehler ſind beſeitigt. Wahrhaften Genuß gewährt nur die gute Execution; die Proben haben mich zuweilen krank gemacht. Das viele Probiren und Einſtudiren nimmt ſoviel Zeit in Anſpruch, daß die ſchönſten Tagesſtunden verloren gehen. Ideen fließen nicht alle Tage zu, mitunter muß man lange auf gute und zum dramatiſchen Zweck ſich eignende Melodien warten. Sitzt man nun beim beſten Arbeiten und die Stunde der Probe ſchlägt, ſo kann man ſich nur mit Schmerzen losreißen. Ich bin dann den ganzen Tag verſtimmt, weil ich nicht nur Zeit, ſondern auch Ideen verloren habe.

Das ſind die Gründe, Hochgeehrter Herr, weshalb ich Zeit meines Lebens ſo wenig als Dirigent thätig geweſen bin.

Genehmigen Sie die Verſicherung ꝛc.

Berlin, 6. April 1857.

Hochgeehrter Herr!

Sie können die Partituren noch einige Wochen behalten, ich werde erſt ſpäter, wahrſcheinlich Ende Mai abreiſen. Die vielen Conzerte und Soiréen dieſes Winters haben mich länger hier gehalten, als ich beabſichtigte. Es iſt nicht blos Reiſeluſt, was mich von hier wegtreibt, wie Sie glauben; der Climawech-

ſel iſt für meine Conſtitution durchaus erforderlich. Geſundheitsrückſichten nöthigen mich, den Aufenthalt zu wechſeln und die wärmeren Climata zu bevorzugen; abgeſehen davon, daß ich mich in ſüdlichern Gegenden wohler und glücklicher fühle, mehr Naturgenüſſe habe, als in unſerer ärmlichen, todten Sandgegend, wo keine Blumendüfte die Luft erfüllen.

Ich würde den Winter ſtets in wärmern Ländern verleben, wenn man dort nur einige Conzerte claſſiſcher Muſik mitanhören könnte, wie wir ſie hier alle Tage haben. Glauben Sie mir, wenn man weiter gar nichts zu hören bekömmt, als lauter italieniſche und franzöſiſche Opernmuſik, wenn Einem auf allen Straßen und Plätzen nur Verdi'ſche und Donizetti'ſche Stücke entgegen tönen, ſo ſehnt man ſich nach gediegener, claſſiſcher deutſcher Muſik, wie der Wüſtenreiſende nach einem Trunk friſchen Waſſers. Die Quartette und Symphonien unſerer claſſiſchen Meiſter, auch manche Werke von unſern jüngern Componiſten ſind es, welche mich länger hier feſſeln, als es meiner Geſundheit dienlich iſt. Paris macht zwar eine rühmliche Ausnahme von ganz Frankreich und Italien, dort hört man nicht nur in einigen Cirkeln die Werke unſerer claſſiſchen Meiſter, man hört ſie auch in einer Vollendung, wie wohl nur von den ausgezeichnetſten Kapellen Deutſchlands. Die Beethoven'ſchen Symphonien und Quartette werden mit der höchſten Technik ausgeführt, deren Geiſt und Charakter mit ſolch äſthetiſcher Schönheit und Wahrheit zur Darſtellung gebracht, wie es der Schöpfer kaum geahnt haben wird.

Da Sie mehrere Beethoven'sche Quartette von den Mitgliedern der kaiserlichen Kapelle gehört haben und sehr enthusiasmirt waren, so wird Ihnen meine Schilderung nicht als übertrieben erscheinen. Leider ist die Zahl dieser Kunstgenüsse zu klein, weil sie nur ein kleines Publikum haben. Die Mehrzahl der Pariser wie fast aller Südländer, liebt und genießt nur Opernmusik und will dieselbe nicht nur im Theater, sondern auch in allen Conzerten hören.

Ich habe manchen Winter in Paris verlebt und sehr oft classische Meisterwerke in höchster Vollkommenheit der Auffassung und Ausführung mit angehört; Berlin bietet aber dergleichen mehr und hat hierin Vorzüge, wie keine zweite Stadt der Welt.

Das werden Sie selbst gefunden haben, Hochgeehrter Herr, und deshalb manche Schattenseite des hiesigen Lebens übersehen und vergessen.

In ausgezeichneter Hochachtung

Ihr

ergebenster Meyerbeer.

Aus dieser kleinen Anzahl Briefe ersehen wir des Mannes Denkungsart über mehrere der wichtigsten Fragen, welche Kritiker und Künstler noch heute beschäftigen. Einen Commentar darüber möge sich Jeder selbst machen. — Schließlich erwähne ich noch, daß über Meyerbeer's Geburtsjahr verschiedene Angaben zirculirten. Nach dem Beschneidungsregister ist er 1791 geboren, nicht 1794. Für die Kunstgeschichte bleibt sichs ziemlich gleich, ob er einige Jahre früher oder

ſpäter geboren, ob er 37 oder 40 Jahre alt war, als er ſein erſtes epochemachendes Werk veröffentlichte. Das Factum ſteht feſt, er hat erſt im reifern Mannesalter jene Werke erzeugt, welche ihm die Unſterblichkeit und die Palme des Ruhms ſichern. Auch beſaß er noch im hohen Alter jene Jugendfriſche des Geiſtes, welche ich an Alex. v. Humboldt und vielen andern großen Männern zu bewundern Gelegenheit hatte. Möge dieſe Jugendfriſche des Geiſtes allen Künſtlern, Schriftſtellern, überhaupt allen productiven Geiſtern bis ans Lebensende beſchieden ſein. Sie iſt es, welche noch im hohen Greiſenalter unſterbliche Meiſterwerke ſchafft, an denen ſich viele Generationen der Zukunft erfreuen und zu neuem Leben und edeln Thaten begeiſtern. — Es waren weihevolle Stunden für mich, wenn ich in der Berliner Akademie der Wiſſenſchaften die Vorträge jener weltberühmten, damals ſchon hoch betagten Greiſe mit anhörte, welche in jugendlicher Geiſtesfriſche über die höchſten und ſchwierigſten Probleme des Wiſſens discutirten, wie begeiſterte Jünger von zwanzig Jahren.

Ja, es war ein herrlicher Kreis großer Männer in Kunſt und Wiſſenſchaft, welche Friedrich Wilhelm IV. nach ſeiner Thronbeſteigung in die Reſidenz berief. Der unerbittliche Tod hat die Reihen ſtark gelichtet. Viele Sterne erſter Größe haben ihre Bahn vollendet; ein Häufchen Erde deckt ihre Aſche, aber ihr Licht wird noch zahlreiche Generationen der kommenden Menſchheit erleuchten und auf die Bahn der Wahrheit führen.

Berlin iſt ſeitdem ſehr arm geworden an großen

Männern. Die Geiſtesheroen in Kunſt und Wiſſenſchaft ſind zum größten Theil geſchieden und die Söhne des Mars werden jetzt mehr gefeiert, als die Jünger Apollos und der Muſen. —

O möchte der gütige Genius der Menſchheit uns vor der Barbarei des Krieges behüten und uns auf der Bahn der Civiliſation erhalten!! Mögen Kunſt und Wiſſenſchaft neue Geiſtesblüthen und höhere Früchte erzeugen und die Geiſtescultur der geſammten Menſchheit ſich immer mehr veredeln und zu höhern Stufen der Wahrheit und Freiheit führen!! Kunſt und Wiſſenſchaft veredeln die Sitten und verſchönern das Daſein; in ihren Tempeln durchlebt der Menſch ein edleres Leben und beſchreitet die Bahn der Vervollkommnung, welches die Beſtimmung unſers Geſchlechts iſt. In Kunſt und Wiſſenſchaft findet der Geiſt ſeine wahre Heimath und den beſeligenden Himmelsfrieden, welchen die irdiſchen Sinnengenüſſe nicht zu gewähren vermögen. Dieſes Reich des Geiſtes zu realiſiren und auf der ganzen Erde zu verbreiten, iſt des Menſchen höchſte Pflicht. Wahre Geiſtesbildung, Humanität und heilige Gerechtigkeit ſoll alle Völker beherrſchen! — Nur durch Kunſt und Wiſſenſchaft kann dieſes hohe Ziel der Weltgeſchichte erreicht werden.

Druck von C. Schulze u. Co. in Schmiedeberg.

Welt-Bibliothek.

4881.

10 Sgr. 10 Sgr.

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke.

Von

Hermann Mendel.

Mendel
Meyerbeer

(1869)

Berlin.
Verlag von R. Lesser.

228 Bh

Giacomo Meyerbeer.

Sein Leben und seine Werke

von

Hermann Mendel.

Berlin.
Verlag von R. Lesser
Internationale Buchhandlung
Leipziger Straße Nr. 27 u. 28.

Das Recht der Ueberſetzung iſt vorbehalten.

So mannigfach die Aeußerungen ſind, in welchen ſich das Geiſtesleben der Culturvölker kund giebt und ſo Edles und Erhabenes faſt täglich bald da, bald dort hervortritt, ſo ſelten doch ſind die Männer der *weltbeglückenden* und *welterlöſenden* That, der That, welche nicht die Geſellſchaft allein, ſondern die ganze Menſchheit adoptirt. Wiſſenſchaft und Kunſt ſind es, die mit ihren Errungenſchaften die Völker dem höchſten Ziele näher und näher führen. Nicht Liebhaberei, nicht Idealismus, nicht romantiſche Schwärmerei leiten einzelne der begnadigten und wunderthätigen Geiſter immer weiter und höher, ſondern der Inſtinkt tiefer Nothwendigkeiten, bis ſie ihrer Zeit ſo weit vorangeeilt ſind, daß ſie den Segen der Zukunft ſchon auf die Gegenwart herabzurufen ſcheinen.

Das im großen Univerſum ſo kleine Reich Friedrichs des Großen hat den Ruhm, zu Ende des vorigen Jahrhunderts zwei ſolcher kosmopolitiſchen Größen geboren zu haben, deren großartiges Wirken nicht dem preußiſchen Volke, nicht der deutſchen Nation allein, ſondern unmittelbar und direkt allen Völkern, dem ganzen Erdball zum Segen gereichte;

der Eine im Dienſte der geheimnißvollſten und wunderreichſten aller Wiſſenſchaften, der Naturkunde, der Andere ein Jünger der ſubtilſten und ätheriſchſten aller Künſte, der Muſik. Die Namen Alexander von Humboldt und Giacomo Meyerbeer, allenthalben bewundert und hochgefeiert, ſollen, wie ſie in Aller Munde und Herzen ſind, in einer Weltbibliothek nicht fehlen, und wenn der heranrückende hundertjährige Geburtstag des Erſteren bereits ſelbſtredende Aufforderung war, ihm in dieſem Sammelwerke ein literariſches Denkmal zu ſetzen, ſo haben wir es unternommen, das große Publikum mit dem Letzteren näher bekannt zu machen, als es bis jetzt geſchehen iſt. Daß perſönliche Zuneigung und Bewunderung den Verfaſſer wärmer und herzlicher ſprechen laſſen, als einen Fremden, welcher ausſchließlich aus mittelbaren Quellen ſchöpft, wird ihm, welcher im Uebrigen der Wahrheit die Ehre zu geben befliſſen iſt, nicht zum Vorwurf gereichen.

Berlin 1869, am Todestage Meyerbeer's.

Der Verfaſſer.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

Kindheit und Jugend.

(1791—1810.)

Die Regierung Friedrichs des Großen in Preußen und die Kaiser Josephs des Zweiten in Oesterreich, sowie die Grundprinzipien der französischen Revolution, welche wie ein reinigender Sturmwind die civilisirte Welt durchflogen, waren die günstigen Bedingungen, unter denen sich das geistige Leben in Deutschland zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts in überraschender Weise entfaltete. Kein Volksstamm aber wußte sich, trotz aller noch nicht ganz aufgehobenen Hemmnisse, diese Bedingungen günstiger zu gestalten, als das damalige Judenthum, welches nach unsäglich langer Bedrückung und Knechtschaft in seinem modernen Aegypten aus dem Minimum von Menschenrechten, das ihm der erleuchtetere Zeitgeist zufallen ließ, überraschende und mächtig wirkende Vortheile zog, ein Beweis, welcher starke, nicht zu tödtende Kern in dieser mit Unrecht verachteten Kaste verborgen lag.

In Berlin namentlich, wo, Dank den liberalen von oben her nicht unterdrückten, sondern geförderten Bestrebungen, der Sinn für Humanität zuerst in Deutschland ein Asyl gefunden hatte, und wo das

Dioskurenpaar der Toleranz und Erleuchtung, Lessing und Moses Mendelssohn, ein Muster weiter gebender, höherer Bestrebungen wurde, war endlich ein Boden gefunden, von dem aus der Wettflug der Geister nach idealen Zielen beginnen konnte.

Man denke sich diese Anfänge der Emancipation der Juden, mitten aus den noch heute nicht einmal ganz besiegten hochmüthigen Vorurtheilen ihrer Mitbürger heraus, nicht zu gewaltig und zu bedeutend. Genug, daß man sich nicht ganz vom Umgang mit Juden mehr abschloß, daß man nicht mehr mit äußerster Verachtung auf sie herabsah, daß die drückenden Confessionsabgaben und die Mißhandlungen, zunächst von Seiten der Behörden, aufhörten. Genug, daß man sie an der allgemeinen Schulbildung Theil nehmen ließ, wenn man ihnen gleichwohl noch immer die ihren Fähigkeiten entsprechenden öffentlichen Stellen und Aemter sorgsamst vorenthielt. Genug aber für die Juden selbst, um sich aus ihrer unsäglich tiefen socialen Stellung überraschend schnell emporzuarbeiten und Recht um Recht mit zäher Beharrlichkeit zu erkämpfen.

Das erreicht, setzten die reicheren jüdischen Familien der preußischen Hauptstadt vorzüglich ihren Stolz darein, durch liebenswürdiges Zuvor- und Entgegenkommen, verbunden mit der ererbten Gastfreundschaft, ihre Häuser zum gern besuchten Mittelpunkt erleuchteter, von Vorurtheilen frei gewordener Köpfe zu machen, und wenn auch die so Beflissenen aus diesen Gesellschaften mehr Ehre als Nutzen zogen, so erwuchs ihnen doch in ihren Nachkommen ein Geschlecht, welches auch der segensreichen Folge eines

solchen Verkehrs, mit dem dadurch bedingten Austausch der Meinungen begabter Geister, theilhaftig wurde.

Unter diesen hervorragenden Familien war die Familie Beer eine der angesehensten und besuchtesten; Dichter, Schriftsteller, Musiker und Männer der Wissenschaft fanden hier einen willkommenen Sammelpunkt und die herzlichste, gastfreundlichste Aufnahme. Jakob Herz Beer, geboren am 10. Juni 1769 in Frankfurt a. O., hatte in Berlin, begünstigt von der Regierung, eine Zuckersiederei gegründet und war, in Folge kluger kaufmännischer Betriebsamkeit, schnell zu Glück und Reichthum gelangt. Der Genius seines Hauses aber war die edle, vortreffliche Gattin, Amalie Beer, geborne Wulf, eine Berlinerin, deren seltene Eigenschaften des Herzens, wie des Geistes, im Schooße hohen elterlichen Wohlstandes auf's Glänzendste entwickelt worden waren. Diesem glücklichen Paare wurde am 5. September 1791 der erste Sohn geboren, welcher die Namen Jacob Meyer erhielt, die er selbst während seines späteren Aufenthalts in Italien zu dem Namen Giacomo Meyerbeer zusammenzog.

Dem ersten Sprößling folgten nach einander noch drei Söhne, nämlich Heinrich Beer, geboren 1794, der Einzige des Hauses, welcher, seinem bestimmten Berufe zugewandt, seinen Namen nicht auf die Nachwelt vererbt hat; ferner Wilhelm Beer, geboren am 4. Februar 1797, welcher im Jahre 1850 als Geh. Commerzienrath und Bankier gestorben ist. Dieser hat sich jedoch nicht sowohl als Kaufmann, wie vielmehr als Astronom einen großen und guten Ruf erworben. Zu himmelerforschenden Studien

von jeher hinneigend, denen, wie jedem ernsten Streben, auch der Vater nicht abhold war, errichtete er nachmals in seinem Hause im Thiergarten eine Privat-Sternwarte, von der aus, in Verbindung mit dem rühmlichst bekannten Sternforscher Mädler, er namentlich genaue Mondbeobachtungen anstellte, welche zu mancherlei, der Wissenschaft wichtigen Entdeckungen führten. Die Frucht dieser gemeinsamen gelehrten Arbeiten war eine berühmt gewordene, genaue Messungen und Zeichnung bekundende Mondkarte, welche die früheren weit übertraf und in Folge dessen für alle weiteren Beobachtungen authentisch wurde. Nebenbei bemerkt sei noch, daß Wilhelm Beer, wie viele seiner Glaubensgenossen, in den denkwürdigen Jahren 1813—1815, dem königlichen Aufruf an das Volk folgend, als Patriot in den Reihen der Freiwilligen mitgefochten hat. Der jüngste der Brüder ist jener Michael Beer, dem die Muse der Dichtkunst ihren Kranz gereicht hatte, um ihn früh, im edelsten Streben und in rüstigster Schaffensthätigkeit wieder heimzuführen. Geboren 1800, starb er bereits am 22. März 1833 in München, nachdem er durch lyrische, namentlich aber durch dramatische Werke, wie den „Paria" und „Struensee" seinen Namen den Besten der zeitgenössischen Dichter zugesellt hatte. Immermann, mit dem ihn das innigste Freundschaftsbündniß vom Vaterhause her verband, hat dem hochbegabten, edlen Kunstgenossen ein treffliches literarisches Denkmal gesetzt.

Nachdem wir dem Lebenslaufe der Geschwister einen kurzen Blick geschenkt, ist es Zeit, sich dem ältesten der Brüder, unserem Vorhaben gemäß, aus-

ſchließlich zuzuwenden. Seine erſten, entſchiedenen Neigungen fielen bereits im zarteſten Kindesalter der Muſik zu, und dieſer noch unbewußt gewählten Kunſt iſt er ein ganzes, langes und reich geſegnetes Leben hindurch ausſchließlich treu geblieben. Zu dem hohen Alter, wo die Meiſten raſten und, wenn ſie dieſelben erworben, auf ihren Lorbeern zu ruhen ein Recht haben, da war er ſetzend und ſchaffend noch Tag und Nacht thätig, und ſein letzter Federzug galt unmittelbar vor ſeinem Tode ſeinem letzten Werke.

Das öffentliche Leben befand ſich zur Zeit der Geburt Meyerbeer's in einer jener glücklichen Entwickelungsſtadien, welche wohl geeignet ſind, Talente zu wecken und emporzutragen. Es war eben nicht mehr von oben her beeinflußt und bevormundet, wie es namentlich in der letzten Zeit der Fall geweſen war, als der Krückſtock des allerhöchſten Herrn ein unumſchränktes Regiment geführt hatte. Der Umſchlag der Lebensart und Lebensäußerungen nach Friedrichs des Zweiten Tode, im Jahre 1786, vollzog ſich um ſo ſchneller, als der Wahlſpruch ſeines Nachfolgers „leben und leben laſſen“ zu ſein ſchien. Der Berliner mit ſeinem angeerbten Hang zum Vergnügen machte ſich dieſe Deviſe nach Herzensgelüſt zu Nutze, und es gehörte bereits zum guten Ton, mehr zu thun, als die Mittel erlaubten, ging ja doch der Hof mit beſtem Beiſpiele voran. Friedrich Wilhelm der Zweite war jovial und leutſelig und gewann ſich leicht die Zuneigung ſeiner Unterthanen, welche ihm ſchnell den Zunamen „der Vielgeliebte“ ertheilten. Es bleibt das Verdienſt dieſes Königs, das ſich abſchließende Preußenthum aufgegeben, deutſche Bildung unterſtützt

und deutſche Kunſt und Literatur gefördert zu haben. Architektur und Muſik waren es beſonders von den ſchönen Künſten, welche die freigebigſte Aufmunterung fanden, letztere insbeſondere, da der König ſelbſt ein trefflicher Violoncelliſt war. Friedrich der Große, obwohl ebenfalls ein reſpektabler Muſiker, hatte dieſe Kunſt gleichwohl nicht aus der kammerdienerlichen Stellung erlöſt, welche ihr übermüthige Willkür bisher zugewieſen hatte, und welche ſie in Oeſterreich z. B. noch bis in unſer Jahrhundert hinein bekleiden mußte. Anders Friedrich Wilhelm, welcher mit Glück befliſſen war, die Muſik zu heben und den Muſikern eine geachtete ſociale Stellung anzuweiſen. Das Allerhöchſte Beiſpiel zündete, und bereits ſahen es auch reiche Eltern nicht mehr ungern, wenn ſich in ihren Kindern muſikaliſche Talente entwickelten, vermöge deren dieſelben einſt auf dem Kunſtgebiete Rang und Stellung einnehmen konnten. Bald ſollte es ſelbſt der Edelmann nicht mehr verſchmähen, Künſtler genannt zu werden.

Jetzt fehlte es in Berlin nicht an Gelegenheit, andere und beſſere Muſik zu hören, als die Regiments-Muſikchöre darboten. Gelang es auch nur wenigen Begünſtigten, den Kammer-Conzerten beizuwohnen, welche wöchentlich zweimal beim Könige, dirigirt von Tuyent, mit auserleſenen fremden und einheimiſchen Kräften ſtattfanden, ſo boten doch die Conzerte fremder Künſtler und die der königlichen Kammermuſiker, denen bereitwilliger, als früher, die Erlaubniß zum Conzertiren ertheilt wurde, den wohlhabenden Ständen mannigfaltige Quellen der Bildung und des Genuſſes. In dem während der Hoftrauerzeit um den verſtorbenen

König innerlich neu restaurirten Opernhause fanden ausschließlich italienische Opernaufführungen statt. Die königliche Kapelle zählte 62 Mitglieder und stand unter Direktion des Kapellmeisters Reichardt. Der Eintritt war zwar unentgeldlich, allein dem bürgerlichen Publikum war nur ein spärlicher Raum im Parterre bei den Aufführungen zugemessen. Um es einigermaßen zufrieden zu stellen, gewährte man ihm Zutritt zu den Generalproben. Der wohlhabende Bürger besuchte daher weit lieber das Nationaltheater, wo er für sein Geld einen entsprechenden Platz erhielt und auch deutsche Singspiele hören konnte.

Dies waren die Kreise, dies die Verhältnisse und Zeitumstände, in denen Meyerbeer das Licht der Welt erblickte. Er war in demselben Jahre unter glücklichen Constellationen geboren worden, in welchem in Wien der große Mozart ohne Klage sein junges durch Noth und Sorge verbittertes Dasein beschlossen hatte, um hinterher hochverehrt und bewundert zu werden. Könnte man nicht hierin einen der geheimnißvollen Züge des Schicksals finden, daß es der Welt den unvergleichlichen Schöpfer des „Don Juan" in dem Augenblicke entriß, wo es als würdigen Nachfolger den Componisten der „Hugenotten" erstehen ließ? Die hohe Kunstmission, von der Bühne aus in der Weltsprache des Gemüths, in Tönen, nicht blos zu einer Nation, sondern zu allen Völkern der Erde eindringlich und erhebend zu reden, welche Mozart zuerst übernommen hatte, von wem wurde sie zunächst wieder in demselben großartigen Sinn aufgenommen und durchgeführt, als von Meyerbeer?

Schon im zartesten Jugendalter, als an eine in-

tellectuelle Ausbildung durch Unterricht noch lange nicht zu denken war, sondern die aufopfernde Fürsorge einer edlen Mutter nur darauf beflissen sein konnte, das junge Leben physisch stark und den geistigen Boden empfänglich zu machen: damals schon äußerten sich die ersten Spuren eines merkwürdig entwickelten Musiksinnes, indem der kaum dreijährige Knabe da und dort einmal gehörte Melodieen zu Hause ohne jede Anleitung bewundernswerth richtig mit der rechten Hand auf dem Pianoforte nachspielte, während die linke in selbst gefundenen Harmonieen dazu accompagnirte. Diese Kundgebung erschien den erstaunten und hoch erfreuten Eltern wie ein Wunder und dürfte auch für ein solches gelten, obwohl es nicht gerade vereinzelt dasteht. Der Knabe, welchem der Eindruck, den diese Beschäftigung hervorrief, nicht entging, da sie ihm von allen Seiten Liebkosungen und Geschenke eintrug, fühlte sich flugs zu Höherem berufen und versammelte bald seine Spielkameraden mit Trommel, Pfeife, Triangel Becken und anderen Kinderinstrumenten um sein Klavier, um mit ihnen Aufführungen im größeren Style zu unternehmen, wobei er, ein General Musikdirektor in nuce, zugleich als Lehrer und Dirigent fungirte.

Nach reiflicher Ueberlegung entschieden sich die Eltern dahin, diesen kindlichen Unternehmungen noch einige Jahre den Charakter des harmlosen Spiels zu belassen, bis der erste Leseunterricht die Gelegenheit geben würde, auch in diese Manifestationen pädagogisch einzugreifen. Man versäumte jedoch nicht, den Musiksinn des Kindes durch Mitnahme in musikalische Aufführungen zu verfeinern, sodaß er bald die Melodieen der herumziehenden Leierkasten nicht mehr nachspielen

wollte, weil sie ihm doch allzu gewöhnlich erschienen. Beispiel und Lehre der Eltern, namentlich der Mutter, waren vielmehr zunächst auf Erweckung einer ächten, wahren Frömmigkeit und Gottesfurcht gerichtet, und der in dieser Beziehung erzielte Eindruck war ein so tiefer und nachhaltiger, daß er sein ganzes langes Leben hindurch haften blieb. Pietät und innige Liebe zu Gott, zur Mutter und zur Kunst, das sind die Tugenden, welche Meyerbeer so recht eigentlich charakterisiren und ihn zu seinen herrlichsten Schöpfungen sichtlich begeistert haben.

Den Unterricht in den elementaren Gegenständen erhielt Meyerbeer, der damaligen Sitte der vornehmen Familien gemäß, von Privatlehrern im elterlichen Hause, und daran schloß sich sofort der Unterricht im Klavierspiel. Die Fortschritte des aufgeweckten Knaben in allen Disciplinen waren rapid, namentlich aber in der letzteren. Kaum hatte er die Noten und Finger in der richtigen Gewalt, als er, der ungestüm Weiterstrebende, auch bereits mit schriftlichen Compositionsversuchen begann, und auch hier ist es wunderbar, wie richtig, ohne Kenntniß der Harmonielehre, seine Satzart und Schreibweise war, wie wenn ihm sein feines Ohr und sein musikverständiger Sinn die Regeln der Theorie ohne Zuthun einzuflößen vermocht hätten. Lehrer und der hochgebildete Freundeskreis des Hauses riefen Wunder und ermunterten die Eltern, das Wunderkind im wahren Sinne des Wortes der Oeffentlichkeit vorzuführen. Aber auch damit zögerte man in richtiger Einsicht, daß man dem Publikum nur einen hohen Aufgaben gewachsenen Pianisten vorführen dürfe, und so mußte denn der Knabe bei dem berühmten und allgemein ge-

liebten Klavierlehrer und Virtuoſen Franz Lauska, weiter ſtudiren, bis auch dieſer, überraſcht und erfreut von dem ſchnell fortſchreitenden Talent ſeines geliebten Schülers, ihn für reif zum öffentlichen Auftreten erklärte. Vor ſeinen Eltern und vielen eingeladenen Kunſtfreunden der Reſidenz ſpielte nun der neunjährige Pianiſt in einem der Patzig'ſchen Conzerte, am 14. October 1800, das D-moll-Conzert von Mozart und Variationen von Lauska mit ſolchem Schwung und mit ſolcher Fertigkeit, daß Alles geblendet ob dieſer Erſcheinung war, und der merkwürdige Knabe nicht bloß enthuſiaſtiſch beklatſcht, ſondern auch unter Freudenthränen umarmt wurde. Die Eltern waren über dieſen Erfolg und die damit verbundenen Ehrenbezeugungen ſo hocherfreut, daß ſie ihren Liebling zur Erinnerung daran in ſeinem damaligen Anzuge lebensgroß in Oel malen ließen. Wir ſehen auf dieſem jetzt noch vorhandenen Gemälde den jungen, frei blickenden Virtuoſen, deſſen hübſche Züge bereits einen ausgeprägt energiſchen Stempel tragen, hochaufgerichtet vor dem Klaviere ſtehen, welchem ſein Rücken halb zugekehrt iſt. Das dunkle, kurz geſchnittene Haar, welches kunſtlos anliegt, begränzt das anſpruchsloſes ausſchauende Geſicht. Ein offenes Hemd mit langem Kragen, welches die Bruſt theilweis unbedeckt läßt, ſchaut aus der blauen zugeknöpften Jacke hervor, die eine Doppelreihe blanker Meſſingknöpfe zeigt. Die rechte Hand hält ein breitformatiges Notenheft, während die linke nachläſſig die Claviatur des Inſtrumentes berührt, auf deſſen großem Notenpulte ein Heft der bekannten Breitkopf'ſchen Cabier-Ausgabe der Mozart'ſchen Werke und andere Stücke

ſtehen. Kurze gelbe engliſche Lederhoſen, welche bis zum Knöchel reichen, weiße Strümpfe und Schuhe mit Schnallen vervollſtändigen den Anzug, welcher in ſeiner gewählten Einfachheit (gegenüber dem damals bekanntlich getriebenen Luxus) vortrefflich mit der Anſpruchsloſigkeit und Kindlichkeit der ganzen Erſcheinung harmonirt.

Einmal der Oeffentlichkeit zugeführt, konnte ſich der bewunderte Knabe ihr ſo leicht nicht wieder entziehen, und die Conzertgeber ſtritten ſich um die Ehre, ihn als Mitwirkenden zu gewinnen, zumal ſein Auftreten auf einen ſtark gefüllten Saal nicht ohne Einfluß war. Ihn gewonnen, konnte der Conzertgeber auf den Beſuch der Elite der in dem elterlichen Hauſe zahlreich verkehrenden Honoratioren der Bildung rechnen. Außer in vielen anderen, ſpielte er damals in dem Conzerte des Kammermuſikus Franz Tauſch, am 15. Februar 1801, in der Loge York royal und in dem des Kammermuſikus Seidler am 17. December, Aufführungen, von welchen in der damaligen Leipziger Muſikzeitung, ihn lobend und ein glänzendes Prognoſticon ſtellend, Notiz genommen iſt. Die Anerkennung dieſes geachteten Fachblattes wiegt ſchwerer, als die Maſſe der wortſchwalligen Preis- und Gelegenheitsgedichte auf ihn, welche man in den gleichzeitigen Berliner Tagesblättern findet. Auch Abt Vogler, welcher im Jahre 1800 aus Scandinavien nach Berlin gekommen, in mehreren Kirchenconzerten als Orgelſpieler aufgetreten war und ſeine Oper „Hermann von Unna“ als deutſche Oper mit großem Glück auf das Nationaltheater gebracht hatte, hörte ihn damals, und, tiefer blickend, als alle Anderen, that

er den Ausſpruch „dieſer Knabe werde dereinſt ein großer Muſiker werden.“ Daß dies aber gar unter ſeiner Zucht und Lehre geſchehen werde, das mochte wohl der geſtrenge und gelehrte Herr Abt damals nicht ahnen, er, der ruhelos die Welt durchzog und mit ſeinen ſeltſamen Werken ebenſo, wie mit ſeinen Entdeckungen und Erfindungen allenthalben Aufſehen hervorrief. Abt Vogler konnte zu damaliger Zeit mit demſelben Rechte für einen Zukunftsmuſiker gelten, wie der Abt Franz Liszt heut zu Tage. Seine eben angeführte Prophezeiung beweiſt, daß er doch nicht in allen Dingen Unrecht hatte.

Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts waren es drei große Muſiker, welche als Repräſentanten einer neuen epochemachenden Methode des Klavierſpiels und der gediegenen Klaviercompoſition angeſehen wurden: Muzio Clementi, ein geborner Römer, Duſſek und J. B. Cramer, zugleich Begründer der neuen Aera des Virtuoſenthums, aus welcher Hummel, Moſcheles, Kalkbrenner u. v. A., ja noch Franz Liszt hervorgingen, der wiederum der Senior einer neuen, der jüngſten Schule, wurde. Von dem älteren Trifolium führte den Erſteren, Clementi, im Jahre 1802 eine Geſchäftsreiſe (die Kunſtreiſen hatte er längſt aufgegeben) nach Berlin. Man muß ſich über den Dualismus in Clementi's Natur verwundern: in ihm kämpfte der begeiſterte, ideale Zwecke verfolgende Künſtler, welcher hoch gefeiert wurde, mit dem ſchlauen, berechnenden Kaufmann. Der letztere hatte die Oberhand behalten, als er, müde des auf ſeinen Reiſen erworbenen großen Ruhms, ſeine weit und breit gewonnenen Bekanntſchaften auf andere

Weise für sich zu verwerthen suchte, indem er London zum bleibenden Aufenthaltsorte erkor und daselbst eine große Instrumenten- und eine Musikalienhandlung gründete. Beide Etablissements brachte er zu Flor und sich selbst zu immer größeren Reichthümern, da seine übertriebene Sparsamkeit mit dem Erworbenen Haus zu halten wußte. Spohr belegt in seiner Selbstbiographie diese Genauigkeit geradezu mit dem Namen eines der Cardinallaster und erzählt in ziemlich malitiöser Weise, wie er Clementi's Bekanntschaft in St. Petersburg am Waschkübel gemacht, wo derselbe sich eigenhändig, unter Assistenz seines getreuen Schülers, John Field, Strümpfe und andere Wäsche wusch. Mit eben demselben Lieblingsschüler war Clementi als Geschäftsmann durch Frankreich und Belgien gereist und berührte gerade Berlin, um nach Rußland zu gehen. Der Familie Beer gelang es, den berühmten Reisenden in ihr gastfreundliches Haus zu ziehen und für ihren talentvollen Sohn so zu interessiren, daß er ihm während seines kurzen Aufenthaltes einige Lektionen gab, welche, wenn sie auch mit Gold aufgewogen wurden, doch von hervortretendem großen und fördernden Erfolg waren, wie spätere Conzerte Meyerbeer's, am 17. November 1803 und am 2. Januar 1804, beide im königlichen Schauspielhause, auch dem Theil nehmenden Publikum bewiesen.

Es ist unzweifelhaft, daß damals den Eltern der bestimmte Plan vorlag, den Knaben ganz der Virtuosenlaufbahn zu übergeben, auf welcher ihn, nach allen Auspicien, Glanz und Ruhm erwarteten. Dieser Plan ehrte die Familie um so mehr, als er eine Erkenntniß des wahren Wesens der Kunst bekundet,

welche damals nicht geläufig war. Denn namentlich in vornehmeren Häusern betrachtete man die Kunst kaum höher als eine Kurzweil, mit welcher sich eingehend, ernstlich und gar behufs Brodstudiums zu beschäftigen, man für degradirend hielt. Gleicherweise bekundet es die Intelligenz der Familie, daß sie auf eine möglichst allseitige Ausbildung in Sprachen und Wissenschaften Rücksicht nahm und in dieser Beziehung nichts erließ, was einem hochgebildeten Manne zu wissen nothwendig war, und daß sie, erst nachdem in dieser Beziehung mit dem besten Erfolge vorgebaut war, den Sohn endlich auch in die Geheimnisse der Theorie der Musik einführen ließ. Denn man erkannte es damals fast besser, wie jetzt, daß der praktisch thätige Virtuose gleichwohl den ernstesten Studien des Contrapunkts obgelegen haben müsse und in der höheren Schulbildung nicht zurückgeblieben sein dürfe. Daher der Nimbus, welcher die früheren Virtuosen umschwebt und sie von reisenden Geschäftsleuten wesentlich unterscheidet.

Von seinem natürlichen Musiksinn einzig und allein geleitet, hatte Meyerbeer schon seit Beginn der Notenkenntniß mit Compositionsversuchen sich viel und gern beschäftigt und nach und nach autodidaktisch alle Gattungen der Musik, welche in seinem Horizont lagen, selbstschöpferisch betreten, ja sogar als zehnjähriger Knabe ohne andere Anleitung für den Geburtstag des Vaters eine Cantate componirt, deren gedruckter Text noch vorhanden ist. Diesen Schaffensdrang in regelrechte Bahnen zu leiten, erhielt der Knabe in dem gestrengen Karl Friedrich Zelter, einem vortrefflichen Theoretiker der alten Schule, im

Jahre 1803, den ersten Generalbaßunterricht. Es ist überflüssig, hier zu erörtern, ob der Herr Maurermeister und Musik-Professor in einer Person wirklich ein so gelahrter Musiker und vorzüglicher Lehrer war, für welchen er allgemein galt, um so überflüssiger, als Meyerbeer diesen Unterricht bald wieder aufgab, weil er sich in seinem rastlosen Fortschrittseifer Schritt für Schritt gehemmt vermeinte, und weil er, an die feinste Umgangsart gewöhnt, die derbe und rauhe Behandlungsweise Zelter's nicht vertragen konnte. Um mit dem gefürchteten Manne nicht ganz zu brechen, trat er am 16. Juli 1805 mit seinem Bruder Heinrich in die von Zelter dirigirte Singakademie, wo er im Alt mitsang und nach und nach die Schätze des klassischen Kirchenstyls gründlich kennen lernte. Diesen Tag feierte am 16. Juli 1855, also nach 50 Jahren, das berühmte Institut in erhebender Weise. Aus dem wißbegierigen Jünger Apolls war während dieser Zeit ein hochberühmter und gefeierter Meister der Kunst geworden, welcher in London, wo sein „Nordstern" die ersten Vorstellungen erlebte, Gegenstand des Enthusiasmus und der ausgesuchtesten Huldigungen war. Schwerlich an die Bedeutung gerade dieses Tages im Jahre gedenkend, überraschte ihn ein herzliches Glückwunschschreiben des Vorstandes aus Berlin, woselbst sich die Mitglieder der Singakademie versammelt hatten, um zunächst den 23. Psalm, „Gott ist mein Hirt" beginnend, ein Jugendwerk Meyerbeer's, aufzuführen; darauf folgte eine vom Musikdirektor Eduard Grell gehaltene Festrede und hierauf in sinniger Wahl ein Gloria von Haydn und das Utrechter Tedeum von

Händel als diejenigen Nummern, an welchen man, laut alter Protokollbücher, gerade am Tage der Aufnahme Meyerbeer's geübt hatte.

An Zelter's Stelle als Lehrer der Theorie trat im Jahre 1806 der königliche Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, ein Schüler des Abt Vogler und Gefährte desselben auf einigen seiner Kreuz- und Querzüge, welcher ob seines Lehrers gleichfalls in hohem Ansehen stand. Weber war ein gefühlvoller, liebenswürdiger Mann mit einnehmenden Umgangsformen, welcher nirgends anstieß, weil er, seiner Natur nach, niemals verletzte. Als Dirigent ausgezeichnet, als Musiker vielseitig gebildet, scheint er als Lehrer nicht bedeutend gewesen zu sein, wie auch aus dem Folgenden hervorgehen wird. Er nahm sich mit aller Treue und Sorgfalt des Schülers an, der bald sein Stolz werden sollte, und dieser vergalt ihm seinen Unterricht mit inniger Liebe und Anhänglichkeit.

Meyerbeer, welcher nur halber Anleitung zu bedürfen schien, um gründlich zu erfassen und rasch vorwärts zu kommen, ergab sich mit aller Energie seines Wesens den ernsten Studien, welche ihn in die verschiedenen Formen und Gattungen seiner schönen Kunst führten, und der Lehrer staunte und pries den Genius, der seine Andeutungen schnell und richtig auffaßte und selbstständig und sicher ausarbeitete. Schnell kam der Zeitpunkt heran, wo der Schüler nur noch der letzten und höchsten Unterweisungen bedurfte, um als gründlicher, fertiger Meister dazustehen und das Kunstreich selbstbewußt zu beherrschen. Diese Unterweisungen konnte er aber weder bei B. A. Weber, noch bei einem anderen Lehrer der damaligen

Berlins finden. Dazu bedurfte es einer Autorität, deren tiefe Gelehrsamkeit und unerschütterliches Wissen unangefochten feststand. Sein Glücksstern zeigte dem Jüngling den Weg zu diesem Altmeister der Kunst vermittels einer — Fuge. Eine solche, tief angelegt, breit durchgeführt und mit contrapunktischen Feinheiten gewürzt, hatte nämlich Meyerbeer als Studienarbeit seinem Lehrer zur Durchsicht überreicht. Der gute Kapellmeister war außer sich vor Freude über die Sicherheit seines Schülers in einer Form, deren er selbst nicht so mächtig war, daß er eine genügende Unterweisung hätte geben können und ließ die Fuge sofort zum Abt Vogler nach Darmstadt wandern, indem er sich bereits im Voraus der Anerkennung von competentester Seite freute, welche für Lehrer und Schüler gleich ehrenvoll sein mußte. Um so deprimirender war es, daß Woche um Woche verstrich, ohne daß eine Antwort eingelaufen wäre, und als endlich nach einigen Monaten ein ziemlich großes Packet mit dem Darmstädter Poststempel eintraf, da suchte Weber vergeblich nach einem Briefe. Denn das Packet enthielt nichts, als ein umfangreiches Schriftstück von der Hand Vogler's, womit er seinen Beruf als Lehrer absichtslos in das glänzendste Licht stellte, ohne den Charakter als Sonderling zu verläugnen. Statt einer Antwort hatte der alte Meister ein ganzes Lehrbuch in drei großen Abschnitten über die Fuge geschrieben. Der erste erging sich ausführlich und sachkundig über alle Erfordernisse und Regeln für den normalen Fugenbau. Der zweite Abschnitt, unter der Ueberschrift „die Fuge des Schülers," zergliederte die eingesandte Arbeit Meyerbeer's Takt für Takt in

eingehender Weise und concentrirte sich in dem Urtheile, daß sie mehr fleißig als reif sei, daß sie mehr urwüchsiges Talent, als gründliches Studium und Verständniß der Form verrathe, kurz, daß sie eine keineswegs hervorragende Schülerarbeit sei. Im Gegensatz dazu begann der dritte Abschnitt, betitelt „die Fuge des Meisters" mit einer von Vogler nach dem Meyerbeer'schen Thema gearbeiteten Fuge und führte darauf den eingehenden Beweis, weshalb seine Schreibart die richtige und in Folge dessen muster gültige sei, alles dieses mit belehrenden Hindeutungen auf die bezüglichen Stellen des vorausgegangenen Abschnitts.

Weber war über diese in ihrer Art originelle Antwort unköstlich, nicht so Meyerbeer, welchen ein wahrer Feuereifer überkam, die gelehrte Abhandlung in sich aufzunehmen und für die Folge zu verwerthen. Er schrieb sofort eine andere Fuge, welche er, die neuen Belehrungen benutzend, in achtfacher Gestalt mit allen nur möglichen Umkehrungen und Erweiterungen hinstellte. Ein bescheidener Brief begleitete die neue Arbeit zu Vogler. Jetzt blieb die Antwort nicht lange aus; man konnte die edle Freude und die Rührung des Alten aus jeder Zeile lesen. „Die Kunst eröffnet Ihnen, junger Mann," so schrieb er, „eine große Zukunft; kommen Sie zu mir nach Darmstadt. Sie sollen wie ein Sohn des Hauses gehalten werden und an der Quelle den Durst nach musikalischen Kenntnissen löschen."

Nach solchen Worten war keines Bleibens mehr für den jungen Künstler in Berlin. Mit B. A. Weber vereint, besiegte er die zaudernden Bedenken der zärt

lichen Eltern, liebenden Verwandten und Freunde und rüstete sich zu einem längeren Abschiede, da er unmittelbar nach bei Vogler absolvirten Studien die große Reise in das gelobte Land der Kunst, nach Italien, anzutreten gedachte. Dem Gebrauch der damaligen empfindsameren Zeit gemäß, vereinigte er alle seine Lieben in ein Stammbuch, um dasselbe als einen Talisman mit in die Ferne zu nehmen. Wir citiren aus demselben einige bezeichnende Aussprüche von Musikern, die ihm von Kunst wegen am nächsten standen.

B. A. Weber schrieb:

„Fürchte Gott!
Liebe Deinen Nächsten!
Thue recht,
Scheue Niemand!
Im Glück und Unglück
Sei Deiner mächtig!

Mit Kraft und Muth, rastlos dringe vorwärts in's Heiligthum. Erringe den Lorbeer mit dem Dein Genius Dir schon winkt. So wirst Du jetzt glücklich und nach Deinem Tode noch ehrenvoll leben.

Mit treuem Herzen schrieb's . . . . . ."

Der vortreffliche Franz Lauska, sein berühmter Klavierlehrer, verewigte sich mit folgenden Worten: „Ihr schon in Ihrer zarten Jugend treuer Freund, geleitet Sie mit Liebe und Segenswünschen in ein fremdes Land. Vertrauen Sie Sich und denen Menschen. Das Rechte wird immer von ihnen geachtet und Treue lohnt gewiß den Treuen. Unter dem Gewühl und unter denen gerechten Huldigungen des Talents, werden Sie Ihre aufrichtigen Freunde nicht vergessen, deren Geister Sie mit treuer Anhänglichkeit umschweben.

E sopra te sia il spirito divino.
per la memoria col molto amore
in petto ha scritto queste poche
rige il tuo sincerissimo amico
Francesco Lauska Dr."

Der damals gefeierte Lieder- und Operncomponist und geistvolle Schriftsteller Johann Friedrich Reichardt hat folgende Dithyrambe improvisirt, wie es scheint, und als des Abreisenden treuer Freund unterzeichnet:

„Was den Menschen entzückt, womit er Andere beglücket,
Gab Dir Natur und Geschick, lerne nun auch vollbringen,
Was reiner Will' und steter Eifer allein vollenden,
Und im Beglücken Vieler bist Du dann doch beglückt."

Von anderen bekannten Größen damaliger Zeit haben sich in diesem Buche, welches gegenwärtig im Besitz des Dr. Julius Beer in Berlin ist, in Poesie und Prosa, in Citaten und eigenen Sentenzen verewigt: die Dichter Ludwig Robert und Immermann, die Aerzte und Naturforscher J. G. Tralles, Schnucker, L. Rintel und Ehrhardt, sowie Iffland, Benda und der kaum zehnjährige Bruder Michael Beer. Sämmtliche Blätter sind im Monat April des Jahres 1810 beschrieben worden. — Mit allen Bedürfnissen und Bequemlichkeiten wohl ausstaffirt, trat der hoffnungsvolle Kunstnovize, gefolgt von heißen Segenswünschen, seine Wallfahrt an, um in ehrfurchtsvoller Scheu vor den Meister zu treten, welcher ihm alle Höhen und Tiefen der Musik erschließen sollte.

II.

Die Lehr- und Wanderjahre.

(1810—1825.)

An einem ſchönen Mainachmittage des Jahres 1810 ſtanden und gingen auf dem Poſthofe zu Darmſtadt drei Männer, in ernſtem Geſpräche begriffen. Ein beſcheiden fernab ſtehender Diener in großherzoglicher Livree beobachtete die Gruppe, ihrer Befehle gewärtig. Der älteſte des Trifoliums war ein kleiner lebhafter Greis mit klugen, wohlwollenden Augen, unter deſſen breitkrämpigem Hute, wenn er ihn lüftete, ein ſchwarzes Sammtkäppchen, die ſpärlichen Silberlocken bedeckend, hervorſchaute. Sein Nachbar zur Linken, ein hochaufgeſchoſſener Mann in den dreißiger Jahren, hing an dem Munde des Alten, welcher einen verwickelten Satz der Harmonielehre zum Gegenſtand geſprächsweiſer Erörterung gewählt hatte, mit inniger Verehrung, während der Dritte, etwas Jüngere, zerſtreut, wie es ſchien, manchmal mit darein redete, öfter aber nach dem Thorwege ſich wandte, um auf die Straße hinauszuſchauen, wobei ſein Gang ein leichtes Hinken verrieth. „Carl wird wohl nie eine ordentliche Meſſe ſchreiben," ſagte endlich Abt Vogler, der Greis, welcher uns eben

entgegen getreten, als der Jüngſte eben wieder vor die Thür gegangen war. „Er denkt jetzt einzig und allein an ſeinen „Abu Haſſan“ und an das Theater. Aber nur von der Kirche aus führt der Weg in's Theater, niemals umgekehrt.“ Joh. Baptiſt Gänsbacher, der ſo Angeredete, machte eine zuſtimmende Kopfbewegung. „Das ſoll halt der neue Schüler aus Berlin ſich erſtlich einprägen: er iſt jung und empfänglich, wie weich Wachs, dem werde ich die richtige Form geben.“ — „Er kommt, er kommt!“ jubelte jetzt der zurückhüpfende Carl Maria von Weber und küßte dem gedankenvoll ausſchauenden Meiſter die Hand. Einen Augenblick darauf fuhr der Eilpoſtwagen herein, der Kutſchenſchlag öffnete ſich, und der augenſcheinlich Jüngſte der Inſaſſen, ein Jüngling mit langem blauen Mantel, deſſen großer Kragen faſt die feinen Geſichtszüge bedeckte, wurde von den Armen des Greiſes empfangen, während die beiden Genoſſen unter herzlichem Willkommenruf dem neuen Studiengefährten die Hand boten.

Der Diener und ein Poſtknecht nahmen das Gepäck des Ankömmlings in Empfang, und zu Fuß wurde der kurze Weg nach Vogler's Wohnung neben dem großherzoglichen Reſidenzſchloſſe angetreten. Meyerbeer warf nur ſchüchterne Seitenblicke auf die krummen, unfreundlichen und von wenigen Menſchen belebten Straßen, welche geradezu ein Gegenbild zu ſeiner Vaterſtadt Berlin boten (Darmſtadt zählte etwa 10,000 Einwohner), und beeiferte ſich lieber die vielen an ihn gerichteten Fragen zu beantworten. — Vogler's junggeſellenhafte Wohnung war in Rückſicht auf den an Feinheit und Luxus gewöhnten

Jüngling von der alten Wirthschafterin bequemer, wie bisher eingerichtet, und C. M. von Weber, als der im Alter näher Stehende, war ausersehen worden, mit Meyerbeer Stube und Schlafzimmer zu theilen. Nach wenigen allein gewechselten Worten verknüpfte die Beiden bald die innigste Sympathie, welche zu einem Freundschaftsbunde verwuchs, den erst der Tod zu lösen vermochte.

Vogler sah bald und zu seiner großen Freude, daß seine ernste, schwere Schule den neuen Zögling nicht abschreckte, sondern lebhaft fesselte und zum Selbstdenken und Selbstschaffen heranzog, ebenso, daß derselbe ernstlich bestrebt war, seine beiden älteren Studiengenossen einzuholen und es ihnen im tüchtigen Weiterstreben gleich zu thun. C. M. von Weber wiederum konnte es nicht genug bewundern, wie der reiche und verwöhnte Jüngling alle Annehmlichkeiten des Lebens, welche ihm jederzeit offen standen, verschmähte, um in seinen Studien nichts zu versäumen. Fast schämte er sich im Hinblick hierauf der eigenen Jünglingsjahre, welche nicht so makellos dahingeflossen waren. Den Freund rein, wie er war, zu erhalten, betrachtete er als heilige Aufgabe. Er schloß sich ihm enger und enger an, tauschte mit ihm seine geheimsten Gedanken und die Briefe der Lieben aus der Heimath aus; sie machten gemeinsame Ausflüge auf der herrlichen Bergstraße nach Mannheim und Heidelberg und fantasirten miteinander die bezaubernd sten Träume von Zukunft und Ruhm im Tempel der Kunst. Was Wunder, daß schließlich der Eine ohne den Anderen nicht mehr leben zu können vermeinte?

Vogler wiederum begann seinen Unterricht schon früh am Morgen, wo man zur Messe in die Kapelle ging und abwechselnd das Organistenamt versah, welches von selbst gelehrte Fragen und Erläuterungen an die Hand gab. In der Kathedrale, wo sich zwei Orgeln befanden, übte man sich in der Kunst der Improvisation. Jeder mußte ein Fugenthema aufgeben, und hatten es dann die Anderen, Vogler nicht ausgenommen, nach allen Seiten hin zu entwickeln und zu erläutern. Aus der selbstständigen Ausführung und aus der Debatte entsprang die gründlichste Belehrung. Aehnlich war der Unterricht zu Hause. Entweder wurde der Bau von Meisterwerken analysirt, oder ein Thema aufgegeben, welches Jeder in seiner Weise im Laufe des Tages, je nach Vorschrift, auszuarbeiten, oder zu variiren hatte. Abends sah endlich Vogler in der sogenannten Conferenzstunde die verschiedenen Arbeiten durch, wobei man sich über die Art seiner Arbeit auszusprechen und Vogler's und der Anderen wirklicher oder maskirter Opposition gegenüber zu treten und für seine Idee einzustehen hatte. Auf solche Art, mit Vertheilung der Nummern, wurde auch eine kleine Oper „der Prozeß" für das Hoftheater zu Wiesbaden, und eine Cantate der drei Collegen für Vogler's 61. Geburtstag componirt. Daneben gingen unausgesetzt alle Arten contrapunktischer und doppelter contrapunktischer Arbeiten in den schwierigsten Intervallen und ihren Umkehrungen, die mannigfaltigsten Formen des Canons und der einfachen Fuge bis zur Quadrupelfuge, fingirte Choräle u. s. w. Alles, was er in dieser Beziehung erlernt, kannte er in einer großen geistlichen Cantate

von Scheile, „Gott und die Natur“ betitelt, zu Tage fördern, welche er binnen Monatsfrist, im Januar 1811, componirte. Vogler eilte mit der Partitur derselben zu dem kunstsinnigen Großherzog, welcher den Bestrebungen des kleinen Schülerkreises schon lange mit Interesse gefolgt war und mancher Unterrichtsstunde mit beigewohnt hatte, und dieser war über die Arbeit so erstaunt und von den Schönheiten derselben so lebhaft ergriffen, daß er den neunzehnjährigen Jüngling sofort zum großherzoglichen Hofcomponisten ernannte und ihn seiner Theilnahme und Gnade versicherte.

Großherzog Ludwig I., von seinem dankbaren Lande der Große genannt, war ein leutseliger, bürgerlich derber Herr, welcher viel gelernt, aber auch viel erlebt und gelitten hatte. Seine Liebe galt allen Künsten und Wissenschaften, welche er in seinem kleinen Lande hegte und pflegte, insbesondere aber der Musik, für die er so erglüht war, daß er in den Proben nicht selten den Direktionsstab ergriff und die Musiker zu feineren Nüancirungen antrieb, in den Aufführungen im Theater und Conzertsaal aber zumeist, die Partitur in der Hand, folgte. Die Liebhaber der Stadt hatte er zu Quartett- und Gesangvereinigungen zusammengebracht und überwachte die Proben und alle Produktionen mit der Sorgfalt eines gebornen Musikers. Für sein eignes Kunstinstitut, Oper und Kapelle, sorgte er in fast verschwenderischer Weise, und es war sein Stolz, dasselbe vom In- und Auslande bewundert zu sehen und die musterhaften Aufführungen älterer, fast verschollener, wie neuerer Werke, allenthalben gerühmt

zu hören. Neben einem ſolchen Fürſten konnte ſich der vielgereiſte Vogler zum erſten Male an einen Ort gefeſſelt fühlen und ſeine ſieben letzten Jahre einer fruchtbaren Lehrthätigkeit widmen, der die Welt die unſterblichen Componiſten des „Freiſchütz“ und der „Hugenotten“ verdankt. Wahrlich, dieſer Mann verdient es ob jener That allein ſchon, daß ſein Name verehrt und unvergeſſen fortlebe!

Vogler iſt ein in der Geſchichte der Tonkunſt höchſt merkwürdiger Mann, voll tiefer und ſeltſamer Speculationen, voll Forſchungseifers und voll der gründlichſten Gelehrſamkeit, als Componiſt voller Originalität, welche ſogar vor dem Bizarren nicht zurückſchreckte. Aus ſeinen Werken weht ein ächtes religiöſes Gefühl, der Geſang iſt einfach und ſchön, die Harmonie reich, der Satz mit gründlichſter Kenntniß geführt und die Inſtrumentation charakteriſtiſch. Er war der Erſte, welcher in der Theorie der Muſik ſyſtematiſch zu Werke ging, und, wo er Lücken fand, dieſelben aus eigenem Wiſſen mit philoſophiſcher Logik ausfüllte. Beweis dafür ſind ſeine zahlreichen theoretiſchen Werke, welche noch immer ihren Rang behaupten. Berühmter Orgelſpieler, hat er mit ſeinem ſcharfen Geiſte auch den Orgelbau auf rationelle Weiſe durchdrungen und durch wichtige Erfindungen bereichert. Während vor ihm Alles auf Empirie beruhte, hat er zuerſt den Orgelbau in das Bereich wiſſenſchaftlicher Forſchung gebracht. Sein Touriſtenleben zählt einige kurze Ruhepunkte in Mannheim, Stockholm Prag und Wien, wo er Vorleſungen hielt und Schüler, wie Ritter, Knecht, B. A. Weber, Poißl bildete, während er im Uebrigen raſtlos Frankreich, Spanien,

Afrika, Armenien, Rußland, Skandinavien, England und Deutschland durchzogen hat. Bei einem kurzen Aufenthalte in Frankfurt am Main, im Jahre 1807, traf ihn die Berufung nach Darmstadt, welche seiner Eitelkeit viel zu sehr schmeichelte, als daß er sie ausschlagen konnte. Der kunstliebende Großherzog wollte in der Anerkennung Vogler's zeigen, wie hoch er die Musik und ihre Meister stellte. Er ernannte ihn zum Hof-Kapellmeister und bekleidete ihn mit der Würde eines geheimen geistlichen Raths und mit dem Verdienstorden erster Klasse. Außerdem erhielt Vogler 3000 Gulden Jahresgehalt, freie Wohnung und Tafel bei Hofe und großherzogliche Bedienung.

So fanden sich denn in Darmstadt zu der Zeit, in welche wir getreten sind, alle Bedingungen, welche diese Stadt zu einem modernen Capua der Musikgeister machen konnten, und der Ruhm aller Namen, mit denen wir in diesem Abschnitte in Berührung gekommen sind, spricht für die Erfüllung dieser Bedingungen.

Mittlerweile hatte der neue großherzogliche Hofcomponist die Partitur seiner Cantate seinem früheren Lehrer B. A. Weber in Berlin zugeschickt, und dieser säumte nicht, sie, in Verbindung mit Zelter, durch die Singakademie, königliche Solosänger und durch die königliche Kapelle glänzend aufführen zu lassen. Zu der 1. Aufführung, am 8. Mai 1811, war Meyerbeer mit seinem Freunde C. M. von Weber in Berlin eingetroffen, und es war nichts unterlassen worden, beide Künstler wie zwei Meister zu empfangen und ihnen den Aufenthalt unvergeßlich zu gestalten, was namentlich der Letztere, wenig an die schmeichel

haften Aufmerksamkeiten der feinen Gesellschaft gewöhnt, gerührt und dankbar empfand. Das Beer'sche Haus in Berlin blieb seitdem seine zweite Heimath.

Das Werk selbst ist in den damaligen Zeitungen übereinstimmend als ein stylvolles bezeichnet, welches die vollkommenste Beherrschung aller musikalisch-technischen Erfordernisse aufweise und in dem glühendes Leben, herzliche Lieblichkeit und besonders die ächte Kraft des emporflammenden Genius sich zu schöner Harmonie vereinigten. Die Ausführung war eine vortreffliche, und als man u. A. dem Solisten, Hrn. Bern zurief, er habe wie ein Engel gesungen, gab er zur Antwort: „Diese Musik kommt ja aber auch aus dem Himmel!“

Die Früchte eines einjährigen Studiums bei Vogler waren sonach höchst überraschende gewesen. Denn Meyerbeer hatte als Ergebnisse seines Fleißes innerhalb dieses kurzen Zeitraums außer seinen Studienheften: eine Operette, „der Fischer und das Milchmädchen,“ in Berlin anonym aufgeführt, die sehr bekannt gewordenen sieben Klopstock'schen geistlichen Gesänge, den 130. Psalm, in Stuttgart erschienen, den 98. Psalm, für die Berliner Singakademie geschrieben und 1811 dort aufgeführt, die oben besprochene große Cantate, Text von Scheile, sowie viele ein- und mehrstimmige Lieder aufzuweisen. Jetzt trug er sich mit dem Entwurfe einer großen Oper, deren Stoff, seiner ganzen damaligen Stimmung zusagend, der biblischen Geschichte entnommen war. Das Textbuch war von A. von Schreiber in damaliger Manier mit plumper, theatralischer Diktion und in unbehülflichen Versen geschrieben, für welchen äußerlichen

Mangel die einzelnen großen Momente keinen Erſatz bieten. Nur Naivetät und Unkenntniß konnte zu jenem Libretto, „Jephta's Gelübde" geheißen, greifen. Dieſe Oper unter Vogler's Augen zu vollenden, reiſte Meyerbeer, nach kurzer Raſt im Elternhauſe, nach Darmſtadt zurück, während der treue C. M. von Weber, darauf angewieſen, ſeinem Genius und dem Leben den ausreichenden materiellen Unterhalt abzuringen, die unterbrochenen Kunſtreiſen wieder aufnahm, welche ihn im Jahre 1813 nach verſchiedenen Wechſelfällen in die Direktionsſtellung nach Prag führten, wo er endlich ein vorläufiges Aſyl fand.

Aller Fleiß Meyerbeer's galt nun der Erſtlingsoper, auf welche er die Summe aller erlernten Schulweisheit verwendete, wie wenn er von der Idee beherrſcht geweſen wäre, das Theaterpublikum, für welches er ſchrieb, ſei eine Gemeinde tiefblickender Kenner. Vogler ſelbſt wußte an dieſer großen Arbeit nichts auszuſetzen: wo er Ausſtellungen fand, wurde eifrig verbeſſert. Der alte Meiſter arbeitete gleichfalls an einer großen Partitur, welche allerdings nicht für die Schaubühne, ſondern für den Moment beſtimmt war, wo ſein eigenes Lebensdrama abgewickelt daliegen würde: er ſchrieb ein tiefernſtes Requiem, auf ſeinen eigenen Tod. Meyerbeer hatte gehofft, durch ſeine und Vogler's Verbindungen es zu ermöglichen, daß „Jephta's Gelübde" in Darmſtadt und ſpäter in Berlin aufgeführt würde. Hierin täuſchte er ſich zwar, fand ſich aber reichlich entſchädigt, als die Hofbühne in München die Oper annahm und den jungen Componiſten zur Ueberwachung der letzten Proben einlud.

Abermals wurde von dem geliebten Lehrer Abſchied

genommen, wobei Vogler selbst die Rückkehr nach Darmstadt für überflüssig und zeitraubend erklärte. Was er zu lehren habe und lehren könne, das habe Meyerbeer gewissenhaft erlernt; die Schule sei für ihn zu Ende, das Leben beginne, und er habe nun sein großes Talent den praktischen Aufgaben der Kunst zuzuwenden, für welche der eigene Genius Lehrer und Führer sein müsse. Er entlasse ihn in der festen und verbürgten Hoffnung, daß er ihm Ehre machen und eine Stellung erreichen würde, in welcher Ruhm und Bewunderung sicher seien. — Hoch hinauf gingen Vogler's Hoffnungen, sie aber noch weit übertroffen zu haben, das bleibt das Verdienst seines großen, rastlos vorwärts strebenden, die kühnsten Bahnen aufsuchenden Schülers. Die innigste Liebe zur Kunst blieb sein Leitstern, welchem er unbeirrt folgte, für den er mit jedem Athemzuge eintrat, blieb seine Trösterin, wenn ihn Anfeindungen und die Leiden des Lebens verfolgten, blieb sein Quell, aus dessen Borne er tiefer und tiefer schöpfte. Wie ein treuer Soldat ist er bis zum letzten Momente nicht vom Felde der Ehre gewichen und hat noch gekämpft und gerungen in einem Alter, wo ihm vor Allem Erholung und beschauliche Muße hätte vergönnt sein dürfen.

Das Münchener Hoftheater befand sich damals in überaus günstigen Zuständen. Das Repertoire war reichhaltig und gut, das Personal vortrefflich und das Hoforchester unter Ferdinand Fränzl's sachkundiger Direktion eines der geschultesten und sichersten in Deutschland. Die Künstler nahmen auch Meyerbeer's Erstlingsoper mit ungetheiltem Beifall, ebenso die Kenner bei den ersten und einzigen Vorstel-

lungen auf. Man würdigte und ſchätzte den dramatiſchen, in's Große gehenden Zug, das edle Feuer der Begeiſterung, die ſubtile Satzweiſe und die feine Inſtrumentation, kurz das ächt deutſche Gepräge. Aber das Publikum, welches dem blos Abſtrakten keinen Geſchmack abgewinnt, wies dieſe ſchulgerechte Muſik als langweilig im Opernhauſe zurück. Die Mängel des Textbuches wurden allſeitig erkannt und gerügt. Meyerbeer war auf dieſen Erfolg nicht unvorbereitet geweſen und beſchloß, für die Folgewerke Nutzen daraus zu ziehen. Zunächſt galt es, einen abwechſelungsreichen, unterhaltenden Text zu finden, an dem ſich das große Publikum amüſiren könne; er brauchte ihn nicht weit zu ſuchen. Der intelligente Regiſſeur des Darmſtädter Hoftheaters, Wohlbrück, jetzt Hofſchauſpieler in München, welcher den talentreichen Jüngling von Darmſtadt her kannte und ſchätzte, offerirte ihm das zweiaktige komiſche Buch „Alimelek. Wirth und Gaſt, oder Aus Scherz Ernſt", und es unterlag keinem Zweifel, daß dieſer Text, aus gewandter und bühnenkundiger Feder gefloſſen, eine treffliche Unterlage für die Muſik geben würde. Was dem Componiſten bei dem Publikum nicht gelungen war, das erlangte der Pianiſt in reichem Maße. Meyerbeer trat in verſchiedenen Conzerten in München auf und erregte durch ſein eminentes Klavierſpiel, ſowie durch ſein ſeltenes, in hohem Grade überraſchendes Talent für die freie Improviſation, ein glänzendes Erbtheil der Vogler'ſchen Schule, Staunen, Bewunderung und enthuſiaſtiſchen Beifall.

Da er hiermit ſeine Miſſion in München vorläufig für geſchloſſen erachtete, ſo kehrte er nach

Berlin zurück, um im Kreise der geliebten Angehörigen in gesammelter und gehobener Stimmung an die neue Oper zu gehen. Es drängte ihn um so mehr dahin zurück, als die Zeitereignisse einen sehr bedenklichen Charakter anzunehmen begannen, und der deutsche Patriot den Ausgang der Verwickelung nicht absehen, sondern nur seinen heißesten Wünschen entsprechend, bang erhoffen durfte. Als Meyerbeer Ende des Jahres 1812 in Berlin eintraf, ging bereits der Geist des Unmuths und der Auflässigkeit gegen die Fremdherrschaft ganz unverhohlen durch das Preußenland, welchem Deutschland bald seine Freiheit danken sollte. Von künstlerischer Muße konnte also nicht die Rede sein, kaum daß eine dramatische Cantate „der Götterbesuch“ zur Verherrlichung des Geburtstags der geliebten Mutter, am 10. Februar 1813, zu Ende gedieh. Im März erließ König Friedrich Wilhelm III. von Breslau aus jenen denkwürdigen Aufruf, welcher alle Patrioten in die Waffen rief, und auch das Beer'sche Haus säumte nicht, in seinem sechszehnjährigen Sohne Wilhelm sein Gut und Blut dem Vaterlande preiszugeben. Dem davoneilenden freiwilligen Kämpfer zum Hort, der gebeugten Mutter zum Troste componirte der fromme Sohn und Bruder damals Davids glaubensfreudigen 23. Psalm „Gott ist mein Hirt“ für zwei Chöre und fünf Solostimmen, welchen die Singakademie am 12. October 1813 aufführte. Einzelne Stücke der neuen Oper, ein Stabat mater, Te Deum und Miserere waren fernere Früchte der damaligen Stimmung des jungen Künstlers.

Frau Amalie Beer wirkte zur Zeit rastlos als

hervorragendes Mitglied jener humanen Frauenvereine, welche sich unter Vorsitz der Prinzessin Wilhelm von Preußen, behufs Pflege der Verwundeten gebildet hatten, und ihre edle aufopfernde Thätigkeit wurde später durch Verleihung des Louisenordens anerkannt. Wie seine Brüder und die übrigen Hausgenossen, mußte auch Meyerbeer Charpie zupfen und Verbandzeug herrichten. Wie hätte man den verachtet, welcher im Dienste für das Vaterland lässig gewesen wäre!

Da erging vom Hoftheater in Stuttgart aus das Gesuch um Ueberlassung der Oper „Alimelek" behufs sofortiger Einstudirung. Meyerbeer sämmte nun nicht länger mit vollständiger Vollendung und reiste mit der Partitur nach der süddeutschen Residenz ab, um bei der Aufführung zugegen zu sein. Er war um so begieriger, gerade dort aufzutreten, weil ihm sein Freund C. M. von Weber die vortheilhafteste Schilderung von Stuttgart und dem stillen, bescheidenen, aber wirksamen Leben daselbst gegeben hatte. Dennoch brachte es die neue Oper nicht weit über einen anspruchslosen Erfolg. Wie bei Aufführung des „Jephta" in München priesen die Kunstkenner die zahlreichen Schönheiten und genialen Züge, während das große Publikum ohne tiefere Theilnahme blieb. Gleichwohl war der Erfolg noch immer der Art, daß das Kärnthnerthor Theater in Wien die Oper sofort zugestellt und nur einige Abänderungen vorgenommen verlangte. So reiste denn Meyerbeer nach Wien ab, welches vor allen anderen Städten der Welt gerade damals, zur Congreßzeit, die günstigsten Chancen für Künstlerruhm und Ehre bieten

konnte. Am Abend seiner Ankunft hatte er Gelegenheit, den berühmten Pianisten Johann Nepomuk Hummel zu hören, welcher, nach dem Urtheile der Zeitgenossen, als Virtuos auf dem Gipfel der Unübertrefflichkeit stand und allenthalben gefeiert wurde. Den Meister hören, den Zweck seines Hierseins vergessen, dem freudenrauschenden Leben Wiens den Rücken kehren und sich in die emsigsten Klavierstudien versenken: das war das Resultat dieses Abends für Meyerbeer. Er fühlte in sich die Kraft, mit jedem Virtuosen es aufzunehmen, sobald er sich für die öffentliche Laufbahn vorbereitet habe und wunderte sich über sich selbst, daß er den leicht zu erringenden glänzenden Lorbeer noch nicht gepflückt habe. Mit zäher Beharrlichkeit saß er tagelang am Klavier, verglich die Wiener Schule mit der seinigen und adoptirte daraus alle Vortheile, welche er bisher nicht gekannt, oder gewürdigt hatte. Seinen Fingersatz unterwarf er außerdem einer vollständigen Reform und rastete nicht eher, als bis ihn monatelanger eiserner Fleiß dahin gebracht hatte, daß er mit Selbstbewußtsein auftreten konnte. Sein erstes Concert, in welchem er sich als Pianist, Improvisator und Componist producirte, erregte denn auch ein ungeheures Aufsehen und zog Aller Blicke auf den neu aufgehenden Stern. Das ganze moderne Babel eilte den Künstler zu hören und zu bewundern, der sich vermaß, den gefeierten Hummel verdunkeln zu wollen und der ob seiner Fertigkeit, Jugend und Intelligenz alle Concertbesucher enthusiastisch für sich einnahm. Ein Concert mußte dem anderen folgen, und Meyerbeer verband sich mit der jungen anmuthigen Sängerin Harles

und mit seinem Landsmann, den berühmten Clarinettisten Heinrich Joseph Bärmann, Freund C. M. von Weber's um dem Publikum Abwechselung und einen vielseitigen Kunstgenuß zu bieten. Die Tagesblätter und Zeitschriften wetteiferten in Huldigungen, das Publikum in Gedichten und Danksagungen. Ignaz Moscheles, welcher damals in Wien concertiren wollte, zögerte, aufzutreten, nachdem er Meyerbeer gehört hatte, weil er fürchtete, einem solchen Rivalen gegenüber seinen jungen Ruhm in Gefahr zu bringen, und er hat noch späterhin oft genug behauptet, daß wenn Meyerbeer Virtuose geblieben wäre, er alle Pianisten der Welt überstrahlt haben würde.

Diese glänzende Periode ist in der Laufbahn Meyerbeer's noch merkwürdig, weil sie die einzige ist, in welcher er die Klaviercomposition cultivirte. Für seine Soireen componirte er damals viele Variationen, Rondos, Conzerte und Ensemblestücke, welche jedoch leider niemals veröffentlicht worden sind, sondern in seinem Manuscriptennachlasse brach liegen. Für das deutsche Volk schrieb er die Männerquartette „Königslied eines freien Volkes," Gedicht von Gubitz und „das deutsche Vaterland" von E. M Arndt, mit Begleitung von Blechinstrumenten.

Die Theaterverwaltung hielt diesen Zeitpunkt für den glücklichsten, nun auch mit Meyerbeer's Oper „Alimelek" vorzugehen, und sie that dies mit einer Eilfertigkeit, die der dazu nothwendigen Sorgfalt entbehrte. Rollenveränderungen und Umsetzungen ganzer Parthieen im letzten Augenblick waren die böse Folge dieser Ueberstürzung. Die Oper erschien am 20. November 1814 und nicht wieder. Die nordische Kunstblume

war zu zart für das Getümmel freudeberauschter Phäaken, üppiger Müssiggänger, raffinirter Spazierbrüder und blasirter Congreßmenschen. Wie Mozart's Opern, flüchtete sie aus dem „goldenen Wien" in das „schwarze Prag" und fand hier die bisher vergeblich gesuchte glänzende Aufnahme. Meyerbeer selbst war weit entfernt, als das kunstsinnige Prag sein Werk feierte und trug sich bereits mit anderen hochfliegenden Hoffnungen. Nach dem Mißerfolg des Almotel war seines Bleibens in Wien nicht mehr gewesen. Er war von Verzweiflung und Skrupeln gequält, was er beginnen, ob er der Composition, der Virtuosenlaufbahn, oder gar beiden entsagen sollte. Da war der greise Meister Antonio Salieri zu ihm getreten, hatte ihn getröstet, seiner Hochschätzung und Theilnahme versichert und ihm gerathen, nach Italien zu gehen, um den Gesang zu studiren und zu lernen, stimmgerecht, schön und dankbar zu schreiben. Seinen vielen und großen Kenntnissen fehle nur diese Fertigkeit, durch sie werde er seinen Ruhm als dramatischer Componist fest und unerschütterlich begründen. Dieser Rath brachte Trost in die Brust des jungen Künstlers. Er sehnte sich nun selbst nach den milden Küsten des Südens, um von seinen Wunden zu genesen, nach den Myrthen und Palmen des Gartens von Europa, wo er von jeher sein Ideal vermuthet hatte.

Dem Wunsche seines Vaters gemäß ging er Anfangs des Jahres 1815 zuerst nach Paris, um das Treiben einer Weltstadt und die französischen Musikzustände kennen zu lernen, für welche er gleichfalls Inclinationen gezeigt, indem er in den Jahren 1834 und

1814 zwei französische Opern „der Junggeselle von Salamanca“ und „Robert und Elise“ componirt hatte. Die Letztere scheint nicht ohne Einwirkungen auf das nachmalige Buch und auf die Musik von „Robert der Teufel“ geblieben zu sein.

Paris, seine Kunstschätze und seine Berühmtheiten zogen den jungen, mit offenem empfänglichen Sinn begabten Deutschen mächtig an. Was kümmerten ihn die sich wieder drohend zusammenballenden Wolken am politischen Horizont, was die Regierung der hundert Tage, da ihm die Quellen mannigfaltigster Belehrung und nie gekannten Vergnügens unversiegbar flossen. Seinen zahlreichen Empfehlungsbriefen aus der Heimath hatten sich die Salons, seinen reichen Mitteln die Theater und Kunstanstalten erschlossen. Der Strudel riß ihn von den einen zu den anderen, und die Gewöhnung machte ihn bald allenthalben heimisch. Fast scheute er sich, Paris wieder zu verlassen und ließ alle Vorwände gelten, welche ihn länger, als ursprünglich beabsichtigt war, aufhalten konnten. Selbst sein damaliges Vorhaben, ein internationales literarisches Werk zu schreiben, welches eine Lücke in der Musikgeschichte ausfüllen sollte, scheint ein derartiger Vorwand gewesen zu sein. Unter solchen Umständen war der arme „Alimelek“ für immer vergessen, und doch war er es, welcher seinem Schöpfer jetzt vollgültige Ehre machte. C. M. von Weber, welcher seit dem Jahre 1813 die Direktionsführung der Oper in Prag besaß, hatte nämlich diese Oper auf's Sorgfältigste mit künstlerischer Umsicht und freundschaftlicher Wärme und mit den besten Kräften, der Frau Grünbaum (der sogenannten deutschen Catalani),

dem berühmten Tenoristen Ehlers u. s. w., einstudirt und brachte sie am 22. October 1815 mit solchem Beifall zur Aufführung, daß sie schon am 24. und 30. October wiederholt werden mußte und ein Kassenstück wurde, worüber Weber, der früheren Mißerfolge gedenkend, gerührt ausrief: „In Prag wisse man doch noch das Gute zu schätzen, und die Stimme des Publikums sei immer gerecht.“

Endlich, nach Jahresfrist, entriß sich Meyerbeer den bestrickenden Netzen der Weltstadt und reiste zunächst nach Venedig, noch immer in Zweifel, ob er als dramatischer Componist Gewinn aus dieser Reise ziehen werde. Sein an strenge und gründliche Harmonien stets gewöhntes Ohr hatte nur der altitalienischen Kirchenmusik, aber niemals den in München, Wien und Paris gehörten Opern Nicolini's, Farinelli's, Paveſi's u. A. Geschmack abgewonnen, und was die gesangmäßige Schreibweise betraf, so glaubte er sie in Mozart's Opern viel besser studirt zu haben, als er sie in den modernen Werken finden könnte. Oder waren es doch die milderen, reineren Lüfte unter dem tiefblauen lachenden Himmel, welche die vermißte Fertigkeit zutrugen?

Ganz Venedig schwärmte im Carnevalstaumel des glückverheißenden Jahres 1816 und in den berauschenden Melodien von Rossini's „Tancredi,“ welcher das Fenice Theater allabendlich nicht mit kritischen Zuhörern, sondern mit berauschten Enthusiasten füllte. Vom sprüchwörtlich gewordenen welschen Behagen war da keine Spur; dieses Glück des Genusses deutete eher auf einen Aufruhr bacchantischer Geister, welche der Maëstro mit seinen süßen (süß-

lichen würden wir sagen) Weisen und die darstellenden Künstler bis zum Exceß entfesselte. Glückliches Volk, das sich dem schalen Ohrenkitzel mit Leib und Seele und allen Sinnen hinzugeben vermag und dabei der kaum überwundenen Tage der Schmach und des Hohnes vergißt! Glücklicher Maestro, der aus dem unerschöpflichen Füllhorne seiner Fantasie mit göttlichem Leichtsinn Melodie um Melodie schüttelt, bis ihre Menge staunenswerth, erschrecklich wird! Ob Meyerbeer, von diesem Treiben angesteckt wurde und halb bewußtlos seine in Deutschland nie begriffene Umwandelung vollzog? Wir glauben es nicht, trat er doch nicht ohne die nordische „Reflexion blassen Gedankenlebens" in dieses Getümmel. Aber er sah, oder vermeinte wenigstens zu sehen, wie leicht man hier seine Triumphe feiere, wie eine Reihe sinnlich schöner Melodien genüge, um enthusiastisch verehrt und vergöttert zu werden. Wenn man in derselben Weise schreiben und als gründlich durchgebildeter Musiker auch die Harmonie und Instrumentirung nicht vernachlässigen würde, mußte man da nicht in diesem leicht erregbaren Publikum siegen und gefeiert werden? Der mächtig angefachte Ehrgeiz trieb den Künstler zu Thaten, aber zuvor, ächt deutsch, zu einem anhaltenden Studium italienischen Gesanges. Er verfolgte nicht mehr ein Ideal, sondern einen Irrthum, als er nunmehr Rossini'sche Partituren bis zum Auswendigwissen studirte und die alten Gesangschulen mit ihren zum Theil mystischen Sätzen lernte, nur, um sich die anmuthige, flüssige melodische Form anzueignen, welche ihm in der That, wie er jetzt fühlte, fehlte. Alles trieb ihn, diesen Irrthum für ein Ideal zu halten: die leicht

lebige Welt, die bunte Natur mit ihren berauſchenden Düften, der außerordentliche Erfolg jeder hervorragenden Kundgebung. Um die Scrupel alter, berechtigter Grundſätze zu beſchwichtigen, ſagte er ſich, daß er hier, der Laune des Tages folgend, eintreten wolle, um nach gewonnenem Erfolge zu reformiren. In dem angegebenen Sinne ſtudirend, durchzog er Oberitalien und ſchrieb nach den neuen Grundſätzen die zweiaktige Opera semiseria „Romilda e Costanza," welche am 19. Juni 1818 auf dem Teatro nuovo in Padua zur Aufführung kam und ſehr gut aufgenommen wurde. Sofort bekam er den Auftrag, für den nächſten Carneval dem Hoftheater in Turin eine Oper zu ſchreiben. Als Opernbuch wurde ihm die tragiſche Dichtung des italieniſchen Claſſikers Metaſtaſio, „Semiramide riconoscinta," zugeſandt. Die Titelpartie ſollte den herrlichen Mitteln der berühmten Caroline Baſſi zugeſchnitten werden.

Während Meyerbeer in Turin mit Compoſition dieſer Oper beſchäftigt war, lief vom Teatro Benedetto in Venedig das Geſuch ein, die zweiaktige tragiſche Oper „Emma di Resburgo", Text von Roſſi, für Venedig zu componiren. Da er den ſchmeichelhaften Auftrag nicht zurückweiſen zu dürfen glaubte, ſo arbeitete er gleichzeitig an zwei Opern, von denen die erſte in Turin, im Carneval 1819, mit ehrenvollem Erfolg, die letztere bald darauf in Venedig und zwar mit begeiſtertem Beifall gegeben wurde. Wie 1816 für Roſſini und ſeinen Tancred, ſo ſchwärmten die Enthuſiaſten in der Saiſon des Jahres 1819 für den neuen Maeſtro Meyerbeer und ſeine „Emma,"

welche unaufhörlich gegeben wurde.*) Von allen Seiten liefen Ehrenbezeugungen ein, und der neue Name begann populär in Italien zu werden. Von der Stadtbehörde um ein Autograph für das große Archiv Venedig's ersucht, hinterließ er die Orginalpartitur seiner „Semiramide riconnosciuta," welche noch jetzt an Ort und Stelle gezeigt wird.

Der Erfolg der „Emma di Ressburgo" war ein so vollgültiger und durchgreifender in Italien und auf den italienischen Opernbühnen des Auslandes, daß man sie sofort in's Deutsche übersetzte und sie in Berlin (11. Februar 1820), Dresden ꝛc. unter den Namen „Emma von Reßburg," oder „Emma von Leicester" gab. In Deutschland erhob sich die musikalische Kritik mit geflissentlicher Gehässigkeit gegen die italienischen Opern Meyerbeer's, so daß C. M. von Weber und einige wenige andere besonnenere Stimmen mit Eifer und Nachdruck auf sein großartiges, Alles könnendes Talent hinweisen mußten, um ihn im Vaterlande nicht ganz in Mißcredit kommen zu lassen. Man übersah, oder wollte vielleicht übersehen, daß der junge Meister in Italien und für die Italiener anders zu schreiben hatte, als für Deutschland, und daß der Erfolg für ihn sprach.

Nachdem sich im Nu alle italienischen Bühnen dem Schöpfer der „Emma" erschlossen hatten, zögerte auch das altberühmte Scala-Theater in Mailand nicht

*) Dieser Erfolg ist um so höher anzuschlagen, als das Teatro Fenice gegen die „Emma" eine neue Oper von Rossini „Eduardo e Cristina" in's Feld stellte, dieselbe aber nicht halten konnte.

länger, eine Oper zu bestellen, und dies war „Margaretha von Anjou," Text von Rossi, welche sehr schnell componirt, schon am 14. November 1820 in Mailand gegeben werden konnte und den mit der vorigen Oper errungenen Ruhm befestigte und weiter trug. Auch diese Oper wurde in Deutschland gegeben und fand dort ihr Publikum. Die Direction der Scala aber beschloß, die Gelegenheit, sich Zugopern zu verschaffen, so leicht nicht wieder aus ihren Händen zu lassen, und bestellte für den Carneval 1822 die Partitur zu einem tragischen Libretto des jungen Dichters Romani, „l'Esule di Granata" betitelt. Meyerbeer componirte diese Oper zum größten Theile in Florenz im Hause des kunstsinnigen und kunstübenden Lord Westmoreland, welcher der dortigen englischen Gesandschaft attachirt war, und die edlen, reinen Einflüsse dieser hochgebildeten Familie scheinen uns in jener Partitur unverkennbar zu sein. Die neue Oper kam am 12. März 1822 zur ersten Aufführung, fand aber nur theilweise den erwarteten Erfolg, obwohl die Pisaroni und Fabbrache darin sangen und ihr Bestes thaten, so daß ein Duett der Beiden stets lärmenden Enthusiasmus erregte. Uebrigens wurde diese Oper noch im Jahre 1827 hier und da gegeben und fand den vollen Beifall der italienischen Musikkenner. In der Leipziger Allgemeinen Zeitung 1822 Nr. 16 ist die Ouvertüre dieser Oper als ein meisterhaftes Werk besprochen und die Oper selbst durch eine musikalische Beilage ausgezeichnet worden.

Von Mailand reiste Meyerbeer endlich nach Rom, dem lange schon erstrebten Ziele seiner Sehnsucht. Die Dome, Museen und Reliquien

einer lange vergangenen großen Zeit erweckten mächtig seinen Sinn für das Erhabene, und er legte die tändelnde Feder bei Seite, um gründlich die hier aufgehäuften zahllosen Kunstwerke und Kunstschätze zu studiren. An der Hand des gelehrten Kapellmeisters Abt Baini durchforschte er die unschätzbaren gehaltstiefen Manuscripte der päpstlichen Bibliothek und wurde nicht müde, daraus zu copiren und copiren zu lassen, damit ihm nichts Bemerkenswerthes verloren ginge. Und wenn er mit kundigem Auge aus den Papierzügen der Handschriften die herrlichsten Mysterien enthüllt hatte, dann schien ihn der Geist Abt Voglers, des lange entschlafenen Lehrers, zu umschweben, welcher ihm das Verständniß dieser Schätze zuerst erschlossen und nicht geahnt hatte, daß sein Schüler das musikalisch kanonische Recht je anderwärts als dort suchen könne. Rom ist ein Tempel für alle Nationen, für alle Bekenntnisse; Jeder, wenn er anders mit empfänglichem Sinn begabt ist, findet dort den Gegenstand, vor dem er andächtig und in Verehrung niederfallen kann, um erhoben, geläutert, gebessert von dannen zu gehen.

Aus der religiösen Stimmung, welche ihn immer durchdrungen, hier sich aber noch unendlich gesteigert hatte, riß Meyerbeer der Auftrag, für Rom und für Caroline Bassi, welche zur Zeit dort engagirt war, eine Oper zu schreiben, und er begann auch wirklich, sich im Laufe des Jahres 1823 mit dem tragischen Libretto „Almansor" zu beschäftigen. Aber er fühlte sich in Rom unfähig, ein Werk in dem Style zu schreiben, wie es der Modegeschmack nach allen Antecedentien von ihm zu verlangen berechtigt

war, und eine andauernde Krankheit genannter Künstlerin, sowie ihr Engagement nach Neapel wurden ein erwünschter Vorwand, die neue Oper halb vollendet liegen zu lassen. Er selbst reiste gleichfalls nach Neapel, wo die entzückende Natur das in seinem Innern gestörte Gleichgewicht wieder herstellte, und schied mit dem Versprechen, binnen Jahresfrist der berühmten Bühne zu San Carlo daselbst eine neue Oper zu liefern.

Wollte er dieselbe im kälteren Norden, in seiner Heimath, schreiben, oder reiste er im Mai 1824 nach seiner Vaterstadt Berlin ab, um sie auf die griechischen Calenden zu vertagen, zumal als er auf der Durchreise durch Venedig von der Direktion des nicht minder berühmten Fenice-Theaters den zweiaktigen heroischen Operntext von Rossi, „il Crociato in Egitto" annahm und die schleunige Composition desselben versprach?! Der Aufenthalt in Berlin zeigte ihm, daß der italienische Lorbeer, den er sich reichlich erworben hatte, im Vaterlande nicht schwer wog. Denn die Freunde, an deren Aufrichtigkeit er nicht zweifeln konnte, und die deutschen Kunstgenossen beschworen ihn, sein großartiges und geschmeidiges Talent nicht länger an Modeformen und Gehaltlosigkeiten zu vergeuden, sondern es zu würdigen künstlerischen Thaten zu concentriren, welche vielleicht nicht der Geist des Tages, wohl aber die Geschichte ehrenvoll und mit Dank anerkennt. Der Genuß deutscher Musik werke auf deutschem Boden und der eigene dem Höchsten zugewendete feine Sinn mußten diese Bitten nur unterstützen und die Ueberzeugung wieder zu Tage rufen, daß er in Wahrheit zu glorreicheren Thaten berufen sei. Er selbst

hatte allerdings die Arbeiten in Italien nur als Studien betrachtet, sich einen fließenden melodischen und gesangsgerechten Styl anzueignen, wie ihn Rossini als Muster hingestellt hatte. Dies war ihm vollkommen gelungen, und er war als Herr und Meister gepriesen und bewundert worden. Zugleich hatte er die praktischen Erfahrungen gewonnen, wie ein dramatisches Werk wirkungsvoll zusammengestellt sein müsse und damit war ihm die nothwendige Zuversicht gekommen, welche ihm bisher gefehlt hatte und welche gleichwohl jeder Künstler besitzen muß, um nicht blos zu proben und zu experimentiren. Die großen Erfolge hatten aber seinen gesunden Sinn soweit verwirrt, daß er auf diesem rosigen, verlockenden Wege einseitig vorwärts schreiten und den tiefen und reichen Ergebnissen seiner strengen und gründlichen Schule fast abschwören wollte, statt, nach Mozart's herrlichem Beispiel, eines mit dem anderen zu verbinden. Italien war nicht das Land, wo er dies mit Sicherheit und Erfolg wagen konnte, selbst Deutschland, nicht minder, wenn auch in anderem, besseren Sinne einseitig, würde diese Art der Verschmelzung nicht unbedingt anerkannt haben, und so galt es, einen neutralen Punkt zu finden, von dem aus er die neuen mit Selbstbewußtsein und Zuversicht gefaßten Kunstgesetze proklamiren konnte. Der Werth seiner italienischen Opern reducirte sich in seinen Augen immer mehr und mehr, und als ihm später in Paris der Fürst Poniatowski, um seine Bewandertheit zu zeigen, auf dem Klaviere verschiedene Motive aus denselben vorspielte, welche er als sein Eigenthum nicht wiedererkannte, da konnte er lächelnd jene Werke seine „Jugendsünden" nennen.

So kurz die Zeit seines Aufenthalts in Berlin, welche eigentlich nur Familienangelegenheiten galt, bemessen war, so wünschte er doch seinen Freunden Beweis zu geben, daß er die in der Vogler'schen Schule erlernte Schreibweise nicht vergessen habe, sondern sie am richtigen Orte anzuwenden wisse. Er schrieb zu diesem Zwecke eine kleine deutsche Oper „Das Brandenburger Thor," deren Aufführung in Berlin nicht so schnell zu ermöglichen war, wie es der Maestro von Italien her gewöhnt war, und die endlich ganz unterblieb, als seine Abreise im October 1824 den Impuls dazu entzog. Er verwies aber seine Familie und alle Nächststehenden im Voraus auf den „Crociato," den er in Berlin begonnen und vollendet hatte, indem er die Erwartung wach rief, in dieser Partitur sei das Problem gelöst, aus innerstem Kunstbewußtsein heraus sang und dankbar zu schreiben, ohne die strengeren Gesetze des Kunstwerks zu verletzen.

Auf der Rückreise nach Italien verweilte er in Dresden einen ganzen Tag, um seinen Herzensfreund Carl Maria von Weber wieder zu umarmen und in alten Erinnerungen zu schwelgen. Weber nannte diesen Tag in einem Briefe an Gottfried Weber in Mannheim „einen seligen Tag." Er fand Meyerbeer gut aussehend und fast gar nicht verändert. Das Glück voll zu machen, traf merkwürdiger Weise an demselben Tage ein Brief von Gänsbacher aus Wien ein, welcher seine Anstellung als Dom-Kapellmeister an der St. Stephanskirche in Wien und seine baldige Verheirathung anzeigte. Erst spät in der Nacht trennten sich die beiden Freunde, und Meyer

beer reiste über München nach Triest und von dort nach Venedig, wo es sofort an die Einstudirung des „Crociato" ging, zu dessen Ausführung die besten Opernkräfte, wie Velluti, Crivelli, Bianchi und Madame Merico-Valande aufgeboten waren. Schon am 16. December 1824 erschien die Oper, um die ganze Saison über nicht vom Repertoire zu weichen, dessen Zierde sie noch lange Jahre hindurch blieb. Die enthusiastische Aufnahme in Venedig fand ein Echo in ganz Italien, und keine italienische Bühne blieb die Aufführung, kein italienisches Publikum begeisterten Beifall schuldig. Wo eine italienische Operngesellschaft Vorstellungen gab, in Spanien und Portugal ebensowohl, wie in St. Petersburg und London, da figurirte der „Crociato" und war der beifälligsten Aufnahme sicher. In Deutschland wurde er italienisch in Wien und Berlin, deutsch in Dresden, München, Stuttgart u. s. w. gegeben. Bis nach Rio Janeiro trugen ihn die italienischen Sänger, und der Kaiser Dom Pedro II. von Brasilien ernannte den Componisten im Jahre 1831 in Folge dessen zum Ritter des Südsternordens.

Nach diesem ungeheueren Erfolge wollte jede der altberühmten Opernbühnen Italiens für sich eine neue Oper von dem gefeierten Maestro erlangen. San Carlo in Neapel, die Argentina in Rom, die Scala in Mailand, Fenice in Venedig, das Teatro regio in Turin petitionirten, eine jede für sich, darum, aber Meyerbeer schlug alle Gesuche standhaft ab, da er seine Mission in Italien mit jenem letzten großartigen Erfolge für beendet hielt und sich den höheren Zwecken der Kunst mit dem Eifer und Nachdruck des selbstbe

wußten Mannes widmen wollte. Mit seiner hochbeglückten Mutter, welche zum Carneval 1825 nach Venedig gekommen war, um den geliebten lorbeergekrönten Sohn zu umarmen und zu beglückwünschen, eilte er, um noch einmal die Orte des herrlichen Italien zu sehen, mit denen seine schönsten Erinnerungen verwachsen waren, und diese Reise glich dem Triumphzuge eines Imperators. In zärtlicher Demuth hatte er der hochverehrten Mutter die schönsten Kränze zu Füßen gelegt, aber diese stille Huldigung wurde von dem leicht erregbaren Volke noch überboten. Wo er erschien, wurden ihm Ovationen gebracht; die Theater beeilten sich, seine Werke aufzuführen, und sobald man seiner ansichtig wurde, erschollen begeisterte Evivas. Die Mutter wurde wie eine Heldin der antiken Welt mit Blumen beschüttet und mit Kränzen gekrönt; man drängte sich heran, den Saum ihres Gewandes zu küssen und sie laut glücklich zu preisen, einen solchen Sohn geboren zu haben. Für allen in der Heimath bereits erfahrenen Unglimpf konnten solche Ehrentage reichlich entschädigen.

So schied Meyerbeer von Italien und von der dort angenommenen Kunstform, welche im „Crociato" bereits deutlich auf die neue Richtung hinweist, die sein Genie nehmen wollte und seiner Eigenart gemäß bei völlig gereiftem Bewußtsein nehmen mußte. Die Eigenthümlichkeit der Vogler'schen Schule konnte einem großen Geist keine anderen als eigenthümliche Bahnen anweisen, auf denen jeder Schritt vorwärts eine Reformation des Hergebrachten war. Aus einem Nachahmer des reich begabten und von ihm bis an sein Lebens-

ende hochverehrten Roſſini, welchen er den Jupiter der Muſik nannte, war er deſſen glücklicher Rival geworden, und der cantable, Jenem faſt angeborene Styl, war ihm durch eiſernen Fleiß in Fleiſch und Blut übergegangen. Jetzt konnte er in jeder Beziehung im Kunſtgebiete mit den Hülfsmitteln der Intelligenz, des Wiſſens und der Begabung frei ſchalten und walten, und nun galt es ihm, vollendete und muſtergültige Kunſtwerke ſelbſtſtändig zu ſchaffen.

Italien freilich, welches den Jugendwerken zugejauchzt hatte, zeigte ſich den ſpäteren Partituren gegenüber anfangs ſpröde und unempfänglich, bis ſie ſo tief eingedrungen waren, daß ſie verſtanden und nun doppelt hoch geſchätzt wurden. Daß aber jene franzöſiſchen Opern unmittelbar beſtimmend und verändernd auf den dramatiſchen Muſikſtyl der apenniniſchen Halbinſel eingewirkt haben, beweiſen die ſpäteren Werke Donizetti's, und die Partituren Verdi's und aller italieniſchen Componiſten der Gegenwart. Man erkannte dieſen mächtigen Einfluß nachmals dankbar an und nannte Meyerbeer den „Dante der Muſik.“

III.

Der Meiſter.

(1825—1850.)

Der Berliner Kunſthimmel ſtrahlte ſeit dem 3. Auguſt 1825 in heſperiſchem Glanze, und das unter ihm wandelnde Völkchen ſchien ſich zu Italienern verwandelt zu haben, welche im Sinnenrauſche ſchwelgen. Und der Falter, welcher dieſe Umwandlung angebahnt, war kein anderer, als die italieniſche Oper, welche am Alexanderplatz, im königſtädtiſchen Theater, ihre Reſidenz aufgeſchlagen hatte und mit den, den Berlinern unvergeßlichen Namen Jäger, Wächter, Spitzeder ſowie mit dem Inbegriff aller Naturreize und künſtleriſcher Vollendung, mit Henriette Sontag, prunkte. Das öffentliche Leben, deſſen Drehpunkt in der Zeit obrigkeitlicher Bevormundung Politik nur in dem ſeltenen Falle war, wenn es an Kopf und Kragen ging, beſchäftigte ſich ausſchließlich mit Kunſt, Literatur und — Scandaloſa, ſoweit die hohe Bewilligung dieſe letzteren dem Tagesgeſpräch zuläſſig erachtete. Es traf ſich nun, daß man die Muſik für die heilſamſte der Künſte erachtete, weil ſie Herz und Sinne beſtrickte und von gemeingefährlichen Ideen abzog; die revolutionäre Oper war ja noch nicht erfunden, und die

Beethoven'sche, wie überhaupt alle Instrumentalmusik war für die Censurbehörde Hieroglyphenschrift und Sanskritsprache. Dies Ableitemittel wurde denn auch vortrefflich und mit Munificenz gehandhabt. Die Organisation der großen Oper ruhte in den energischen Händen eines Mannes von Weltruhm, welchen man von weit her gezogen hatte und in seinem Machtgebiete mit souveräner Vollkommenheit schalten und walten ließ. Dieser für die Annalen des Berliner Opernhauses ewig denkwürdige Meister, der General-Musikdirektor Spontini, bietet in seinem Leben, seinen Thaten und seinen Werken ein getreues Abbild des Kaisers Napoleons I. Einwanderer und Emporkömmling wie Jener, verewigte er sich durch die großartigsten Thaten, legte in dieselben den Keim seines Sturzes und fiel plötzlich von schwindelnder Höhe herab, um in ein Exil zu gehen, in welches ihn nur schmerzliche Rückerinnerungen begleiteten. Gleichwohl sollte das kunstfreundliche Berlin nie dieses gewaltigen Mannes vergessen, welcher, ungeachtet seines unermeßlichen Ehrgeizes und seines Egoismus, die straff angezogenen Zügel glanzvoll und der Kunst zum Vortheil führte. Er konnte und wollte, unbeschadet eigenthümlicher individueller Bevorzugungen, das Beste und hat es erreicht. Er hat aber auch gezeigt, welche Stellung dem Künstler in der Gesellschaft gebühre, und es ist nicht seine Schuld, daß, außer seinem Nachfolger, nur wenige Meister der Folgezeit auf eine ebenso anerkannte hohe äußere Stellung Gewicht legten. Spontini hat das Verdienst, in der königlichen Oper das klassische Repertoire festgestellt und namentlich die Werke Gluck's und Mozart's, Gretry's, Méhul's,

C. M. von Weber's, Spohr's in würdigster Ausführung eingebürgert zu haben. Seine eigenen Opern erforderten die besten Kräfte und die luxuriöseste Ausstattung, aber diese kamen doch auch immer wieder den alten Meisterwerken mit zu Gute. Die Träger seines Repertoires, die Damen Seidler, Milder, Schulz, die Herren Bader, Blume u. v. A. werden stets an die große Epoche gemahnen, welche Spontini zu der Zeit, in welcher wir in der Laufbahn Meyerbeer's stehen, heraufgeführt hat. Die Kapellmeister Schneider und Seidel führten ihr Amt gewissenhaft, dem obersten Commandowort gemäß, und die königliche Kapelle mit dem berühmten Geiger Karl Möser und vielen anderen Virtuosen war eines der geschultesten Orchester der Welt, welches vor keiner Aufgabe zurückschreckte. Mit diesen herrlichen Kräften, zu welchen ein mächtiger Chor trat, veranstaltete auch Spontini im Winter regelmäßig wiederkehrende große Aufführungen, in denen er ein großartiges Vokalwerk, etwa ein Oratorium Händel's, immer aber auch, neben anderen Instrumentalwerken von Bedeutung, eine Sinfonie Haydn's, Mozart's oder Beethoven's zu würdigster Aufführung brachte. So that ein Ausländer in Berlin den ersten großen Schritt, die deutschen instrumentalen Meisterwerke zur Anerkennung zu bringen und zum Gemeingut zu machen, und namentlich ist die von solcher Stelle betonte Bedeutung des noch lebenden Beethoven hoch anzuschlagen. Spontini's Beispiel wirkte in jeder Beziehung zündend und eingreifend. Auch der eben erwähnte Musikdirektor Möser, welcher im Uebrigen durch seine Quartettsoireen den Sinn für Kammer-

musik belebt und verfeinert hatte, gab kein großes Conzert im königlichen Conzertsaale ohne eine Sinfonie, und dem größeren Publikum boten die beiden Kammermusiker Bliesener im bescheideneren Jagor'schen Saale in regelmäßigen Zwischenräumen diesen Hochgenuß. Aber alle solche Veranstaltungen drängte, wie schon angedeutet, seit dem August 1825, die italienische Oper des königstädtischen Theaters in den Hintergrund; mit ihr wurde Rossini der Gott des Tages, und die nationalen Sterne verblichen in dem plötzlich erweckten Sinnenrausche. Es war, als ob man gerade diesen Moment zur Einführung der welschen Musik ausgewählt hätte, denn der gefürchtete Spontini war den ganzen Sommer über bis tief in den Winter hinein in Paris, wo auch der König Friedrich Wilhelm III. einige Zeit verweilte, und wo sich Karl Möser, der hoffnungsvoll aufblühende Felix Mendelssohn und andere Berliner Künstler Rendezvous gaben. Auch Bader, der Magnet der königlichen Oper, war auf Urlaubsreisen, und so konnte sich jene Importirung leicht und mit wahrhaft fabelhaftem Erfolge vollziehen. Aber wieder war es späterhin die rücksichtslos eingreifende Energie des römischen Cäsar, welche das gestörte Gleichgewicht wieder herstellte.

Meyerbeer, als er im Sommer 1825 in Berlin eintraf, mußte, nach seinen Triumphzügen in Italien, das urplötzlich veränderte künstlerische Aussehen Berlins fast anheimeln, und die Italiani am Alexanderplatz säumten nicht, seine Verbindung aufzusuchen. Er hatte am 21. März desselben Jahres seinen alten Lehrer, den treuen, edlen Lauska verloren, um welchen mit

ihm das halbe Berlin trauerte, welches den trefflichen, ſeelenreinen Mann als Menſchen wie als Lehrer hochſchätzte. Dieſer Verluſt hatte ſeine Schatten auf Meyerbeer's dankbares Gemüth geworfen, aber bereits bereitete das Schickſal einen zweiten, noch weit härteren Schlag vor. Sein Vater, Herz Beer, erkrankte im October 1825 und verſchied in demſelben Monate im 55. Lebensjahre, von ſeinen großen Hoffnungen auf den gefeierten Sohn erſt den kleineren Theil erfüllt ſehend. Die gleichfalls tief gebeugte Mutter mußte ſich ermannen, den untröſtlichen Sohn wieder emporzurichten, und ſie that dies mit weiblichem Zartgefühl und Takt. Sie führte ihm nämlich die Tochter ihrer Schweſter, Minna Moſſon, eine in Jugend und hoher Bildung erblühende Jungfrau, für welche Meyerbeer ſtets tiefe Neigung bekundet hatte, als Braut zu, und nach Ablauf der Trauerzeit, im Jahre 1827, durfte er ſie ſeine Gattin nennen. Fünf Kinder verdanken dieſer Ehe ihr Daſein, von denen drei Töchter noch am Leben ſind, aber nur die Wittwe trägt noch den ſtolzen Namen, welcher mit ihr erlöſchen, jedoch nicht verlöſchen wird, da er in der Cultur und Kunſtgeſchichte zu einem der herrlichſten Monumente geworden iſt.

In Paris hatte Friedrich Wilhelm III. den lebhaften Wunſch ausgeſprochen, von ſeinem Landeskinde Meyerbeer eine neue deutſche Oper für ſeine Berliner Bühne zu erhalten, und Spontini hatte ſich zur Uebermittelung dieſes ehrenvollen Auftrags erboten. Gleichzeitig hatten der Intendant der Pariſer italieniſchen Oper, Herr von Larochefoucauld, und deren artiſtiſcher Director, der berühmte Roſſini,

eine schmeichelhafte Einladung an denselben ergehen lassen, nach Paris zu kommen und den Proben seines „Crociato“, für welchen die ausgezeichnetsten Kräfte zur Disposition standen, in dem neu und glänzend restaurirten Saal Favart beizuwohnen. Meyerbeer, noch von seinem tiefen und gerechten Schmerze niedergedrückt, mußte die ihm sich darbietende Abwechselung willkommen heißen. Er lehnte deshalb den ersteren nicht ab, nahm aber zuvor die letztere an und reiste im December 1825 nach Paris ab.

In Paris hatten sich seit zehnjähriger Abwesenheit die Kunstzustände, welche mit den politischen Ereignissen zugleich in's Schwanken gerathen waren, consolidirt. Die Weltstadt war, wie lange schon zuvor, und jetzt noch mehr, das Herz der Welt geworden, in welchem alle von dem menschlichen Geiste der Thätigkeit eröffneten Richtungen mündeten. Das musikalische Drama ging dort, unter der dichterischen Beihülfe des großen Scribe, einer großen Umwandelung entgegen, und wir werden im weiteren Verlaufe sich diese bedeutsame Thatsache vollziehen sehen, denn der Reformator auf diesem Gebiete war kein Anderer, wie — Meyerbeer. Auch die französische komische Oper, in welcher der Name Auber und seine neueste Oper „der Maurer“ auf eine glückverheißende Zukunft hindeutete, hatte bereits einen gewaltigen Wurf gethan; der alte Boieldieu hatte so eben als Schlußstein seiner großartigen Thätigkeit seine „weiße Dame“ vollendet, jene Oper, welche in ihrer Art nur von Mozart's „Figaro“ übertroffen wird.

Meyerbeer trat sofort wieder in die alten Beziehungen zu Künstlern, Journalisten und Gelehrten

aller Fächer und knüpfte neue an. Seine Wohnung im Hotel Briſtol in der Rue Vivienne wurde der Mittelpunkt eines cordialen Verkehrs, und es war kein muſikaliſcher Name von Bedeutung, welcher unter den neuen Freunden fehlte. Obenan der geſtrenge Cherubini, Direktor des weltberühmten Conſervatoires, die wahre Incarnation des Contrapunkts, dann Leſueur, der ehemalige kaiſerliche Kapellmeiſter, Habeneck, der von allen Muſikern hochgeſchätzte Dirigent der großen Oper, welcher den Sinn für Beethoven's unſterbliche Werke mit zäher Beharrlichkeit in Frankreich wach rief, ferner der eben erwähnte Boieldieu, der letzte der franzöſiſchen Klaſſiker, ein Biedermann im deutſchen Verſtändniß des Wortes, ſodann Téſaugier, Berton, Catel, Kreutzer, Kalkbrenner, Auber, Pixis, Onslow, Panſeron, und dieſen gereiften Größen gegenüber junge aufſtrebende Talente, wie Halévy und Adam. Ein Name iſt noch nicht genannt, und doch ſteht er mit Meyerbeer in ebenſo inniger, wie merkwürdiger Beziehung. Es iſt der Roſſini's, für welchen Jener ein manchem Dritten ſonderbares Gemiſch von verehrender Sympathie und etikettenförmlicher Umgangsweiſe an den Tag legte. Sobald Meyerbeer im Verlaufe der Zeit nach Paris kam, galt ſein erſter Beſuch im Galawagen Roſſini, falls jener nämlich dort reſidirte, und Roſſini erwiderte wenige Stunden darauf die Viſite in derſelben Weiſe. Eine gleiche Förmlichkeit waltete in der gegenſeitigen Correſpondenz, und der Ménéſtrel veröffentlichte vor Kurzem einen intereſſanten Beleg dazu in Form einer Antwort des Erſteren auf eine

Einladung des Letzteren. Sie lautet in deutſcher Ueberſetzung:

„Mein göttlicher Meiſter! In einer Ziehung dreimal den Haupttreffer (il terno) der Lotterie zu thun ſcheint faſt unmöglich; dennoch habe ich geſtern dies große Glück gehabt. Erſter Zug: Ein Autograph Roſſini's. Zweiter Zug: Ein überaus ſchmeichelhafter Brief des unſterblichen Meiſters. Dritter Zug: Eine liebenswürdige Einladung mit der herrlichen Ausſicht, einige Stunden an der gaſtfreundlichen Tafel und an der Seite des Jupiters der Muſik zu verleben. Ich nehme Ihre Güte ebenſo freudig als dankbar an und erwarte mit Ungeduld den nächſten Sonnabend, um Ihnen mündlich und laut den Ausdruck beſtändiger, treuer Anhänglichkeit und unbegränzter Bewunderung darzuthun, wie er beſeelt Ihren

Sonnabend, den 9. Januar. G. Meyerbeer."

Bereits 1825 hatte Roſſini Alles gethan, um den Erfolg des „Crociato" zu einem durchgreifenden in Paris zu machen. Er hatte für den Armando die bewunderte Paſta, für Palmide die ſtimmreiche Mombelli, für Aladin den gewaltigen Levaſſeur, den ſpäteren Stolz Meyerbeer's und der großen Oper, und für den Adrian den anmuthigen Donzelli geſtellt. Dennoch hatte dieſe Oper nicht annähernd den großartigen Erfolg, wie in Italien, und deshalb galt es dem Componiſten zunächſt, die Geſchmacksrichtung der Franzoſen, als der tonangebenden Nation, gründlich zu ſtudiren, wie es die Ausländer Gluck, Cherubini, Spontini und Roſſini ſchon früher gethan hatten, um darnach die Folgewerke zu modificiren. Mit dieſer Kenntniß mußte er in den Stand geſetzt

werden, der Welt Schöpfungen von universeller Bedeutung zu geben.

Er scheute denn auch als Mann nicht den consequenten, rastlosen Fleiß, welchen er als Jüngling stets gezeigt hatte und vergrub sich zunächst in die Partituren nicht allein der französischen Meister, seit Lully, sondern würdigte auch den durch Edition erhaltenen Arbeiten verschollener Namen die größte Aufmerksamkeit. Es war interessant, in seiner Bibliothek solche Partituren von größeren und kleineren Opern zu Hunderten zu sehen, deren Existenz kaum dem Eingeweihten noch bekannt war. So benutzte er den Segen einer reichen, unabhängigen Stellung, um sich Schätze zu schaffen, um die ihn ein Sammler neiden konnte. Diese wohlbenutzten Schätze aber, in Verbindung mit einem klugen Beobachtungseifer, sei es im Theater, im Conzertsaal, im Gesellschaftssalon, im Café, im Buchhändlerladen, wo er alles neu Erscheinende der Durchsicht würdigte, machten ihn mit der französisch nationalen Compositionsmanier tief vertraut, und in seinen ferneren Werken tritt zu dem fließenden Gesang und anmuthsvoller Melodik der Italiener und zu der ausdrucksvollen, tiefer angelegten Harmonie der Deutschen, der frappante Rhythmus und die pathetische Deklamation der Franzosen. Diese Faktoren amalgamirt und mit einer selbstständigen, geistvollen Instrumentirung durchdrungen, sowie die Oper als Dichtungsart entschieden zu den größten, zu historischen Stoffen geführt zu haben, das wird als das reformatorische Verdienst Meyerbeer's im Weiteren hervortreten.

Jene Vorstudien, wie sie, ohne vor der zu be-

wältigenden Arbeitsmasse zurückzuschrecken, nur ein Deutscher unternimmt, nahmen Meyerbeer's Kopf und ganze Zeit in Anspruch, ohne daß seine fortgesetzt feine und cordiale Umgangsart etwas davon ahnen ließ. Im Gegentheil meinte man, er lebe rückhaltslos dem Genusse, und seine künstlerische Thätigkeit gelte höchstens der Composition eines Liedes, einer Romanze, während er bereits an einem gewaltigen Stoffe für die große Oper arbeitete. Dem Zuge der Zeit gemäß, welche nach dem gesunden Reinigungssturme der großen Kriege bereits wieder tief in kranke Ideen gefallen war, mußte dies Textbuch romantisch sein, und Meyerbeer, welcher schon damals es aus Erfahrung wußte, daß man der großen Menge, für die ja der Künstler aus pädagogisch-humanen Zwecken mitzuarbeiten, wo möglich stets den Superlativ zu bieten habe, sorgte dafür, daß es mehr als das, daß es hochromantisch würde. Das Infernalische und Diabolische war seit der „Armide" und dem „Don Juan" bis zum „Freischütz" das Hauptzugmittel gewesen; es war vorauszusehen, daß es auch in einem neuen Werke seiner Wirkung nicht verfehlen würde. So wollte denn Meyerbeer eigentlich die Erbschaft seines Freundes C. M. von Weber antreten, welcher am 7. Juni 1826 in London dahingeschieden war, und dem er sich geistig so verwandt fühlte, daß er in dem Sinne des Verewigten die von Jenem nachgelassene Oper „die drei Pintos" zu Ende zu componiren beabsichtigte. Aber der Zug in's Großartige, unterstützt von dem Raffinement französischer Bühnendichter, verwandelte den ursprünglich einfachen, mit der deutschen Faust-

ſage verwandten Stoff, zu einem monſtröſen Conglomerat aller möglichen Ausgeburten der Romantik, ſo daß im erſten Augenblicke ſelbſt die romantiſchen Deutſchen vor dieſer in höchſte Höhe geſchraubten Romantik erſchrecken mußten und erſt bei näherer Bekanntſchaft den genialen muſikaliſchen Theil würdigen lernen konnten.

Mit dem wohlrenommirten Dichter Delavigne hatte Meyerbeer das Textbuch „Robert von der Normandie" entworfen und nach vielen Vorarbeiten zuſammengeſtellt; er wollte aber auch für das Libretto das Viſum eines berühmten Namens haben und eilte deshalb mit demſelben zu Scribe, welcher nach Ueberwindung vieler Bedenklichkeiten erſt zu bewegen war, als Mitautor mit einzutreten, dann aber auch durch ſein Eingreifen und Erfaſſen des Vorhandenen dem Buche ein ganz anderes Ausſehen gab. Denn der „Robert von der Normandie" war in ſeiner ganzen Anlage mit Dialog, humoriſtiſchen Epiſoden und befriedigendem Ausgange der Kataſtrophe für die Opéra comique berechnet geweſen, Scribe aber wußte überzeugend nachzuweiſen, daß dieſer Stoff nur in der Umgeſtaltung für die große Oper effektvoll zu verwenden ſei. Sofort begannen neue Arbeiten und neue Sorgen, da bei dem Zutragen, Herausnehmen und Ausarbeiten von drei Seiten aus keine befriedigende Geſtaltung und kein Ende abzuſehen war. Nur die zäheſte Beharrlichkeit brachte endlich das poetiſche Ungeheuer von Schwulſt, Unnatur und Ueberſchwänglichkeit zum Abſchluß, und ſo, wie er war, war „Robert der Teufel" (dies wurde nun der officielle Name der Oper) eine ernſthafte Carrikatur der

Romantik, wohl geeignet, das für die Gegenwart Widersinnige der ganzen Richtung in ein vernichtendes Licht zu stellen. Was der Componist aus diesem Buche gemacht, das ist groß, erhaben, ja unbegreiflich; kein anderer Meister, keine andere Musik wären im Stande gewesen, dasselbe mit einer so unverwüstlichen Lebenskraft zu erfüllen. Um dies außer Frage zu stellen, haben wir einen Blick auf die verwickelte, selbst den meisten Kennern der Oper nie klar gewordene Handlung des Dramas zu werfen.

Robert, Herzog der Normandie, wegen begangener Unthaten aus seinem Reiche verbannt, ist nach verschiedenen abenteuerlichen Fahrten auf die Insel Sicilien gerathen, an deren Königshof ihn die Liebe zur Prinzessin Isabella fesselt. Seit einiger Zeit hat sich ein Spießgeselle, Namens Bertram, in seine Freundschaft einzuschleichen gewußt, welcher mit dämonischer Macht das ihm gespendete Vertrauen zu benutzen weiß, um den aller edlen Gefühle noch nicht baaren Robert moralisch ganz zu vernichten und in das Verderben zu ziehen. Wo die Beiden hingerathen, folgt ihnen Unglück und Feindschaft, und bald sieht sich Robert auch in dem fremden Lande aus den Hof- und Rittertreisen schmählich verbannt. Die Liebe zu der Prinzessin, welche erwidert wird, könnte ihn allein wieder aufrichten, allein Bertram hat durch Aufstellung eines Phantoms, in Person des Prinzen von Granada, dafür gesorgt, daß ein unerreichbarer Nebenbuhler von anderer Seite aus Robert's Bestrebungen um die Hand seiner Dame vereitele. Da ist plötzlich ein Landmädchen aus der Normandie, Alice, mit ihrem Bräutigam Raimbaut erschienen

um ihrem Herzog den Tod ſeiner um ſein Schickſal tief bekümmerten Mutter mitzutheilen und ihm den ſchriftlich vollzogenen letzten Willen derſelben zu übergeben. Robert, tief erſchüttert von der Trauerbotſchaft, bittet Alice, in ſeiner Nähe und unter ſeinem Schutze zu verweilen, bis er ſich würdig fühlen werde, das Teſtament ſeiner Mutter, welches er vorläufig zurückweiſt, zu vernehmen. Die erſte Berührung mit Bertram läßt Alice den Dämon in Ritterkleidern ahnen. Sie erkennt in ihm das Bild des Satans, welches ſie auf einem Gemälde in der Kirche ihrer Heimath mit dem Erzengel Michael kämpfend oft geſehen hat und beſchließt nun ſelbſt, ihren Gebieter nicht zu verlaſſen, ſondern über ihn zu wachen. Raimbaut, der einfältige Landmann, den ſeine Rolle zum Tölpel verurtheilt hat, wie er einer ſolchen Braut nicht werth iſt, hat unterdeß bereits dem Publikum verrathen, daß ſein Herzog die Frucht einer Ehe zwiſchen der edelſten Dame der Normandie und dem als Edelmann verkappt geweſenen leibhaftigen Böſen wäre, nach dem derſelbe auch „der Teufel" zubenannt ſei, welchem Beinamen er volle Ehre zu machen ſcheine. — Alice erlangt von der Prinzeſſin Iſabella die Erlaubniß, daß Robert vor ihr erſcheinen dürfe, und die Letztere rüſtet den Geliebten, welcher im unglücklichen, auf Bertrams Antrieb unternommenen Spiele ſein Vermögen, Waffen und Pferde verloren hat, neu aus, damit er im Turniere, welches ſich um ihre Hand vorbereitete, nicht fehle. Dennoch läßt ſich Robert durch hinterliſtige Ausforderung des Spukgebildes von Rivalen weit in's Land hinein verlocken und verſäumt wirklich das Turnier, die ein-

zige und letzte Gelegenheit, Hand und Herz der Prinzeſſin zu erlangen, welche nun dem Prinzen von Granada zugeſprochen wird. Bertram ſieht Robert's Verzweiflung und Rachedurſt mit ingrimmiger Freude mit an; Alles war dazu geeignet, ſein Opfer ihm noch näher zu führen und es galt nur noch, den blinden Freund zu einer Unthat zu verleiten, welche jeden Weg zum Heil ihm abſchnitt. Ihn dahin zu bringen, mußte er aber um ſo mehr eilen, als ihm ſelbſt nur bis zur nächſten Mitternacht Friſt gegeben war, das angefangene Werk zu vollenden. Hatte er bis dahin Robert nicht ganz in ſeiner Gewalt, ſo war es mit ſeiner eigenen Macht auf der Erde vorbei. Alice hat dies Geheimniß erlauſcht, wird aber durch die fürchterlichſten Drohungen verhindert, es zu verrathen. Bertram räth nun dem entehrten Robert, es wie ſein Rival zu machen und dämoniſche Mittel anzuwenden, welche ihn endlich doch noch an das Liebesziel führen würden. Er müſſe zu dem Zwecke in einem verwunſchenen Kloſter, in der Nähe Palermo's, den Wunderzweig der marmornen Hand der Statue der heiligen Roſalie zur Nachtzeit entwinden. Dieſer Zweig würde ihn in Gefahren ſchützen, ihn unſichtbar und es ihm möglich machen, die Prinzeſſin freiwillig oder mit Gewalt zu entführen. Der Gedanke an Kirchenraub, den er begehen ſoll, ſchreckt Robert nur einen Augenblick, und er bricht ſofort nach dem Kloſter auf, um die That zu vollführen. Dort hat Bertram, noch ſchneller an Ort und Stelle, die Schaaren der längſt geſtorbenen, vom Himmel verwünſchten Nonnen zu einem kurzen Scheinleben erweckt und ſie beordert, Robert, falls er ſchwanken ſollte,

durch Anwendung verführerischer Reize dahin zu bringen, den Zweig zu brechen. Robert erscheint, findet die Statue mit dem Zweig, glaubt in ihr die Züge seiner verblichenen Mutter zu erblicken und will unverrichteter Sache wieder abziehen. Da umringen, fassen und umarmen ihn die zu reizenden Mädchen verwandelten Nonnen und zwingen ihn durch verführerische Stellungen und Liebkosungen in einer Scene, welche ganz dem Balletmeister gehört, und welche anfänglich von keinem der drei Autoren beabsichtigt war, den Zweig zu rauben und zu fliehen. Unter Donner, Blitz und grausigem Einsturz endet der Spuk. Robert aber eilt mit seiner dämonischen Beute an den Hof von Palermo, versenkt alle Insassen des königlichen Palastes in tiefen Schlaf und nähert sich der Prinzessin, welche er erweckt, um sie ihm folgen zu heißen. Doch die Königstochter schreckt vor ihm zurück und bittet ihn, da er sie in wilder Gluth von dannen tragen will, knieend, sich der usurpirten bösen Macht zu entäußern. Ihren Bitten und Thränen vermag er nicht zu widerstehen; er zerbricht den Zweig, erlöst dadurch den Hofstaat von dem bestrickenden Zauberschlaf und stürzt sich in die gezückten Schwerter der ihn schrecklich bedrohenden Menge, welcher er nur durch Bertrams Beistand entgeht. Robert, für vogelfrei erklärt, stellt sich dem Prinzen von Palermo gegenüber, wird aber schimpflich besiegt und flüchtet in die Kathedrale der Hauptstadt, wohin ihn die gegen ihn aufgerufenen Gerichte, der frommen Sitte gemäß, nicht verfolgen dürfen. Entehrt, beschimpft und von Verzweiflung gejagt, trifft er in der Vorhalle mit Bertram zusammen, der ihm

Triumph verheißt, wenn er die Schrift unterzeichnet, welche ihn für ewig an den düſteren Freund und an die Hölle kettet. Robert will nur Rache und ergreift das Schriftſtück. Da ertönen fromme Geſänge aus dem Innern der Kirche und erinnern Robert an die reinen, goldenen Tage der Kindheit, an die fromme Mutter, die ihm das Beten gelehrt, und tief erſchüttert fällt die erhobene Hand von dem der Unterſchrift harrenden unheimlichen Schriftſtück zurück. Vergebens mahnt Bertram an den ihm geleiſteten Schwur; Robert jammert nur, daß er nicht mehr beten könne. Da geſteht Bertram endlich unter Qual und Verzweiflung, daß er Robert's Vater ſei, von dem Raimbaut bereits geſprochen, und heiſcht von ſeiner Kindesliebe die Unterſchrift, welche ſie auf ewig vereinige. Wieder iſt Robert dazu bereit, da ſtürzt Alice athemlos herbei und verkündet dem Gebieter, daß er am Altare zu feierlichem Bunde von der Prinzeſſin erwartet werde, weil der Prinz von Granada und ſein Gefolge an der Schwelle der Kirche in Schatten zerſtoben ſeien. Bertram mahnt ſeinerſeits zum Aufbruch, und ſchon iſt der wieder angſtvoll ſchwankende Robert im Begriff, ihm zu folgen, als Alice in der furchtbarſten Erregtheit das Teſtament ſeiner Mutter hervorzieht und mit feierlich-mahnender Stimme den letzten Willen der Verſtorbenen verlieſt, welcher vor dem Manne warnt, von dem ſie ſelbſt in's Verderben gezogen ſei. Beide, der gute Genius Alice und der böſe Dämon Bertram beſtürmen nun den händeringenden Robert mit ihren Bitten um Gehorſam. Unſchlüſſig ergreift er bald die Hand der Einen, oder des Anderen. Da ſchlägt die erlöſende Mitternachtsſtunde, Bertram

versinkt mit einem Fluche und Alice geleitet Robert zum Altar, an dem die Prinzessin kniet und vor dem die Chöre unsichtbarer Engel und des Volks das Lob Gottes singen, welcher dem Sünder verzeiht und ihm den Himmel wieder öffnet.

Alle die Mängel, wie sie schon aus dieser gedrängten Exposition hervorgehen, hat die Musik mit unglaublicher Selbstverläugnung überwunden. Eine ungeschwächte Begeisterung bei großartiger Intelligenz des Wissens durchdringt jede Seite der Partitur und steigert sich in kunstvollem Aufbau bis zu jenem Terzett des letzten Akts, welcher im Kampfe zwischen dem guten und bösen Prinzip die Katastrophe herbeiführt. Meisterhaft, wie die Charakterisirung dieser Prinzipe, sowie des Ritter- und Hoflebens, (nur das Volksleben ist noch nicht berücksichtigt) ist auch die Personencharakteristik, welche bei Raimbaut und theilweise bei Bertram in das Gebiet des Humors schlägt, der aber in sich wieder verschieden, da er bei dem Einen naiver, bei dem Anderen diabolischer Natur ist. Die Hauptfigur, ein Meisterstück des Componisten, ist die herzgewinnende Gestalt der mit den reinsten Farben gezeichneten Alice, welche unter den musikalischen Mädchengestalten ein Musterbild bleiben wird, wie es Iphigenia, Pamina, Agathe, Euryanthe und Elsa sind. Ihr gegenüber erscheint die Figur der Isabella in coquetten, blendenden Farben, welche aber zur Schilderung des üppigen Hoflebens ihre Berechtigung haben. Auf weitere Einzelheiten einzugehen, dürfte in diesem gedrängt gehaltenen Lebensabrisse nicht am Platze sein, zumal einer Oper gegenüber, welche allgemein gewürdigt und gekannt, heute noch

eine Zierde aller Theater iſt und deren Melodieen in allen Ländern tief in's Volk gedrungen ſind. Nur an die überaus feine und geiſtvolle Orcheſtrirung und Zuſammenſtellung der Inſtrumente, welche ſich zu gewiſſen Zwecken in überraſchender Schönheit herausindividualiſiren, wollen wir erinnern, weil dieſelbe von hier an ein Hauptfaktor Meyerbeer'ſcher Kunſt iſt und ziemlich unbeſtritten und bewundert daſteht. Auch die Balletmuſik iſt in dieſer Oper in eine neue charakteriſtiſche Phaſe getreten und ſtellt ſich als einen integrirenden eigenthümlichen Beſtandtheil dar. Alles, was die Menſchenbruſt erregt und bewegt, hat in der Partitur einen entſprechenden tiefen Ausdruck gefunden, ſodaß ſie, wie keine zweite, ein Sammelplatz der geſammten Gefühlswelt iſt. Daß aber alle dieſe Züge in durchaus ſpecifiſcher Eigenthümlichkeit der Erfindung, Verarbeitung und Verwendung hervortreten, das ſtempelt die Oper zu einem Meiſterwerke erſten Ranges und giebt ihr die Weihe der Originalität.

„Robert der Teufel“ iſt keineswegs aus einem Guſſe entſtanden, wie ſeine fließende, in einandergreifende Muſik, gegenüber dem verwickelten Textbuche, vermuthen machen kann, aber er iſt der Erguß einer bewußtvoll und klar waltenden Idee, welche einheitsvoll im Ganzen, wie im Einzelnen, im Haupt- wie im Nebenſächlichen herrſcht. So iſt es zu erklären, daß das großartige Werk nach und nach, unterbrochen von Reiſen nach Berlin, von der Verheirathung des Componiſten und von zu erledigenden Familiengeſchäften, zu Ende kam und ſich doch ſo abgerundet hinſtellte. Die Direktion der großen Oper erhielt das neue Werk wenige Tage vor Ausbruch der Juli-

revolution des Jahres 1830, und in den Wochen der Erregung dachte keiner der sich rasch folgenden Unternehmer (die siegreiche Revolution hatte die altberühmte große königliche Oper zum Privatinstitut degradirt) daran, es mit einer neuen kostspieligen Partitur zu wagen. Schon wollte Meyerbeer unmuthig seine Arbeit zurückziehen, da erklärte sich, nach Jahresfrist, der damalige Direktor, Dr. Véron, welcher vor Begierde brannte, seine Verwaltung mit einem epochemachenden Werke berühmt zu machen, bereit, sofort an die Einstudirung zu gehen, nicht, als ob er mit ganz besonderem Vertrauen gerade an den „Robert" herangetreten wäre, sondern weil augenblicklich nichts Anderes und Besseres vorlag, und weil auch Scribe als einflußreicher Mitarbeiter, in Erwartung ergiebiger Tantièmen, zur Aufführung drängte. Wider Meyerbeer's ausgesprochenem Willen, der in einer allzu splendiden Ausstattung Mißtrauen gegen die zündende Wirkung der Musik witterte, durfte der geschickte Regisseur Duponchel nichts an Decorationen und Requisiten sparen; Alles sollte zusammenwirken, das neue Werk und das Institut mit seinen reichen Kräften im besten Lichte zu zeigen. Die Musikproben waren die anstrengendsten und sorgfältigsten, welche ein Bühnenwerk wohl je erfahren. Der Meister selbst arbeitete und feilte nach gewonnenen neuen Erfahrungen, wie wenn eine zweite Partitur herzustellen sei; noch im letzten Augenblick schrieb er die ganze für Bariton componirte Parthie des Bertram für Baß um, da das Glück den gewaltigen Levasseur für diese Rolle eigens herbeigeführt hatte. Endlich, nach fast fünfmonatlichen aufreibenden Klavier-, Gesang-, Orchester-,

Tanz- und Generalproben konnte die erſte Aufführung auf den 22. November 1831 feſtgeſetzt werden, und ganz Paris ging dieſem Tage mit der größten Spannung und Erwartung entgegen, da es die folgewichtige Probe galt, ob es einem deutſchen Meiſter gelingen würde, ſich in dem Bereiche der Pariſer großen Oper zu habilitiren.

Gleich die erſten Takte der inſtrumentalen Einleitung erregten Intereſſe und zeigten dem Publikum, daß es vor einem Meiſter ſtehe, welcher zu erfinden und zu arbeiten verſtehe. Noch anregender wirkte das bunte Gewühl und voll pulſirende Leben des erſten Akts mit den rührenden Epiſoden empfindungsreichen Gefühlslebens, und der Beifall verharrte, trotz einiger ſtörenden Zwiſchenfälle im dritten und letzten Akte, in einer unerhörten Steigerung, welche alle Gränzen zu durchbrechen drohte und ſchließlich, als, nach franzöſiſcher Sitte, die Namen der drei Verfaſſer proklamirt wurden, in Fiebergluth das Haus durchraſte. Von allen Triumpfen faſt erdrückt, von den vorangegangenen Anſtrengungen erſchöpft, umjubelt von den Mitgliedern der großen Oper, hatte Meyerbeer ein verſiegeltes Papier hervorgezogen und entfaltet, welches er vor wenigen Stunden aus Berlin mit der Weiſung erhalten hatte, es erſt nach der heutigen Vorſtellung zu öffnen. Wenige Worte waren es, auf die ſein mattes Auge fiel, aber es waren die Schriftzüge der geliebten Mutter, welche er an die bebenden Lippen drückte. „Der Ewige ſegne Dich“, ſo ſchrieb ihre fromme Hand, „der Ewige behüte Dich, er laſſe ſein Angeſicht Dir leuchten und gebe Dir ſeinen Segen!“ Amen jubelte es in dem tiefgerührten Sohne, als er, beglückwünſcht

von allen Begleitenden und Begegnenden, seinen Wagen schnell zu erreichen suchte. Eine neue, die höchste Freude wartete seiner. Denn kaum war er am Hôtel Bristol ausgestiegen, kaum war er eingetreten, so umfingen ihn zwei Arme, er hörte lautes Schluchzen, und Mutter und Sohn lagen in dem groſsartigsten Momente ihres Lebens Herz am Herzen. Amalie Beer war zugleich mit ihrem Briefe aus Berlin eingetroffen und hatte in demselben Hause Wohnung genommen; sie hatte den Sohn kurz vor Beginn der Vorstellung, die Partitur im Arme, die Stiegen herabeilen sehen und ihn, in eine Ecke gedrückt, mit verhaltenem Athem an sich ahnungslos vorübergehen lassen. Aber sie hatte im Theater inmitten des enthusiasmirten Publikums gesessen, und war der ergriffenste Zeuge seines neuen Triumpfes gewesen. So war in jeder Beziehung dieser Abend ein ewig denkwürdiger und unvergeßlicher für Meyerbeer geworden. Die geschriebenen Segensworte der Mutter aber umhüllte er mit Papier und barg sie an seinem Herzen als Talisman; dort fand man sie, als mit dem letzten Schlage desselben der Tod sein Auge für immer geschlossen hatte.

Die zweite Vorstellung des „Robert" fand am 24. November statt, und die Bewegung im Publikum wurde immer allgemeiner, sodaß das Erscheinen des Werks zu den groſsen Zeitereignissen zählte. Dem Repertoire der groſsen Oper blieb es fest und unerschütterlich als eiserner, oder vielmehr als goldener Bestandtheil eingereiht, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß es in unseren Tagen das erste halbe Tausend seiner Vorstellungen vollgemacht, eine Ziffer, welche noch kein dramatisches Werk jemals erreicht

hat. Auch der König Ludwig Philipp folgte dem Zuge der Ehrenbezeugungen und ernannte den deutschen Meister zum Ritter der Ehrenlegion. Die Oper selbst aber wurde schnell in fast alle Sprachen der civilisirten Welt übersetzt, und wo es nur eine Opernbühne gab, erschien auch „Robert der Teufel", und die Zuhörer trugen seine Melodieen bis in die Steppen, Wüsten und Urwälder, hinauf bis an das Eismeer und hinab bis an das Cap. Die erste fremde Bühne, welche der Pariser in der Vorführung der epochemachenden Novität folgte, war das königliche Opernhaus zu Berlin, wo man es für Pflicht hielt, das bedeutsame Werk eines Landsmanns so bald wie möglich, zu bringen. Eingeladen, dasselbe einzustudiren und zu dirigiren, reiste Meyerbeer nach seiner Vaterstadt, und schon am 26. Juni 1832 erblickte es dort in der etwas unbehülflichen Uebersetzung des dresdener Hofraths Th. Hell das Licht der Bretter. Der Erfolg war aber ein sehr getheilter. Das Publikum schwelgte in Entzücken ob des noch nie zuvor Gesehenen und Gehörten; die Kritik spaltete sich in zwei Lager, von denen das einflußreichere Gift und Galle spie, und Text, wie Musik mit gut gespielter tugendhafter Entrüstung als unmoralisch und die gesunde Sphäre verpestend, verdammte; der General-Musikdirektor Spontini endlich, der allmächtige musikalische Diktator und seine ziemlich große Parthei intriguirten nach oben und nach unten und sorgten dafür, daß der neue, zum königlichen Kapellmeister ernannte Nebenbuhler, den Titel ohne Amt davontrage. Die angefeindete Oper aber zeigte ihre unverwüstliche Kraft, indem sie, trotz aller angelegten Hebel, nicht dauernd vom Repertoire zu

verſchenchen war, da das Publikum und die Sänger ſie immer wieder und nicht zum Nachtheil der Theaterkaſſe verlangten.

Meyerbeer aber verließ den ungaſtlichen Boden ſeiner Heimath, entſchloſſen, vorläufig keine deutſche Oper zu ſchreiben. Der Director der großen Oper in Paris erwartete ihn bereits mit Ungeduld, um ihn im gegenſeitigen Intereſſe an ſein Inſtitut zu feſſeln. Er hatte von Scribe einen neuen effektvollen Text erhalten, welcher ihm für die großartige Feder des Helden ſeines Repertoires und ſeiner Raſſe wie geſchaffen erſchien. Wie bewundernswerth richtig hatte der gute Director calculirt! Aus ſeinen Händen erhielt Meyerbeer das Buch der „Hugenotten," deſſen Inhalt und Verſe den Meiſter ſofort begeiſternd ergriffen, zugleich aber auch einen Contrakt, welcher den Termin der Ablieferung der neuen Partitur genau beſtimmte, deſſen Nichtinnehaltung aber mit einer vom Componiſten zu zahlenden Strafe von 30,000 Francs belegte. Mit ſeltener Luſt und Freudigkeit ging Meyerbeer an das große Werk, welches ſeine Muſe aus dem Nebellande der Romantik auf das ſonnige Gebiet der Geſchichte führen ſollte, ein Terrain, welches im Opernreiche bis dahin noch faſt unbebaut war, und für das er eine ſeltene Begabung in ſich verſpürte. Hier konnte er Reformator des Bisherigen, unumſchränkt ſchaltender Meiſter und hellleuchtendes Muſterbild zugleich werden. Mitten in dieſer den ganzen Mann ergreifenden Thätigkeit befiel ſeine Gattin ein gefährliches Bruſtübel, welches einen längeren Aufenthalt in Italien nothwendig machte. Vergebens erſuchte er die Direktion um eine Hinausrückung des

Ablieferungstermins und zahlte endlich die festgestellte Summe, um abreisen zu können. Nicht zufrieden damit, zog aber auch die Direktion ihr Textbuch zurück, um es einem anderen Componisten zu übergeben und nur, als, in schönem Ehr- und Gemeinsamkeitsgefühl sich kein französischer Musiker zur Annahme bereit fand, sah man sich genöthigt, den Conflikt auszugleichen, jene Summe zurückzuzahlen und in liberaler Weise auf Meyerbeer's Forderung einzugehen. Dieser säumte denn nicht, nach seiner Rückkehr ihm nothwendig erscheinende Aenderungen mit dem gefügigen Dichter vorzunehmen, den Admiral Coligny entfernen und dafür die populäre Gestalt des Volksstreiters Marcel einflechten zu lassen und den musikalischen Theil zu vollenden. Sofort ging es nun an die Proben, von deren Führung bereits die Vorbereitungen zum „Robert" einen Begriff gegeben haben, und die erste Aufführung, am Schalttage des Jahres 1836, rief eine neue Bewegung hervor, nicht als ob der Erfolg beim großen Publikum von vornherein so überwältigend und gewaltig gewesen wäre, wie beim „Robert," nein, vorläufig riefen nur die Kritiker und die gewiegteren Kunstcollegen und Kenner ihr Hosianna: das Publikum geizte nicht mit Beifall, aber es schwärmte nicht, wie damals, im Wonnetaumel. Nicht lange jedoch währte es, so lernte man das erhabene Werk verstehen und um so tiefer bewundern, und nun war man geneigt, es sogar über den „Robert" zu stellen, welchen es allerdings in mehr als einer Beziehung, so namentlich an Gereiftheit, nur nicht an Frische und Ursprünglichkeit, übertrifft.

Wie der Schalttag, an welchem die „Hugenotten"

zuerſt erſchienen, einen im Cirkel der Jahre nur ſelten wiederkehrenden Tag bezeichnet, welcher auf die Rechnung eines ganzen Jahres verändernd einwirkt, ſo deutet dieſe Oper ſelbſt auf ein ähnliches artiſtiſches Ereigniß der Kunſtgeſchichte, welche ſolche Thaten mit demſelben ehernen Griffel verzeichnet, wie die Hiſtorie ihre glorreichſten Schlachten. Welcher ruhmwürdige Sieg aller Völker und Zeiten überträfe auch den Triumph einer Arbeit, welche der menſchliche Geiſt als hochvollendete Frucht natürlicher Begabung im wunderbaren Verein höchſten Wiſſens und Könnens geſchaffen hat! Eine ſolche Bedeutung iſt aber einem Kunſtwerke zu vindiciren, welches als Ganzes prädominirt und in allen Einzelheiten, in die ſich der Beobachter verliert, von bewundernswerther Lichtglorie erfüllt iſt. Der vortreffliche Berlioz nennt die „Hugenotten" eine „muſikaliſche Encyclopädie, welche zwanzig Opern mit vollkommenſter Lebenskraft hätte erfüllen können," mit demſelben Rechte, wie wir ſie mit einem Evangelienbuche der Religion und Liebe vergleichen. Dieſe beiden Säulen tragen den gewaltigen Bau und verbürgen deſſen Unzerſtörbarkeit. In der That, größere Begebenheiten, erſchütterndere Momente ſind noch nie auf die Opernbühne geführt worden. Aus dem großartigen hiſtoriſchen Hintergrunde, in dem zwei von fanatiſcher Glaubenswuth erfüllte Partheien in den erbittertſten Kampf um ihre höchſten Güter getreten ſind, löſt ſich poetiſch ein Liebespaar ab, welches in ſeiner Liebe den Haß ſeiner Glaubensgenoſſen ſühnt, ſeine Vereinigung umgeben von den Schrecken des Todes und Brudermords der Pariſer Bluthochzeit, der Bartholomäusnacht feiert und ſtandhaft und glau-

benstreu der ſiegenden Macht unterliegt. In dieſem Rahmen haben die bunteſten, kaleidoscopiſch wechſelnden Bilder Platz gefunden, deren pittoreske Treue immer von Neuem überraſcht und zur Bewunderung hinreißt. Hier eine luſtige, ſorgloſe Orgie der Edlen des Reiche, dort eine großartige Verſchwörung; hier die lachenden Gärten der Touraine, bekleidet mit allen Reizen muſikaliſchen Zaubers, welcher alle Sinne ergreift und feſſelt, dort die blutigen, flammenerleuchteten Straßen von Paris, durch die der Würgengel ſchreitet; hier das frohbeſte bunte Volksgetümmel in naturwahrer Abwechſelung auf der Schreiberwieſe, dort der fromme Gottesdienſt in der von den Feinden bedrohten proteſtantiſchen Kirche; hier ein ritterliches Duell, dort eine feſtliche Hochzeit. Alle dieſe contraſtirenden Bilder welche die Muſik mit poetiſchem Reize wahrhaft köſtlich erfüllt hat, laſſen noch Raum für die eingehendſten, liebevollen Charakterzüge und Seelenſchilderungen der handelnden Individualitäten, aus denen der ritterliche proteſtantiſche Held Raoul de Nangis, der bigotte, für den Katholicismus entflammte St. Bris, der eiſenfeſte Volkshelb Marcel, eine für heiteren Glanz und ſorgloſe Liebe ſchwärmende Königin, ſowie die durch Seelenkämpfe geläuterte und gereifte Frauengeſtalt der Valentine charakteriſtiſch hervortreten. Meyerbeer's Meiſterſchaft in muſikaliſcher Charakteriſtik tritt in den „Hugenotten“ zum erſten Male vereint mit einer gewaltigen Kunſt der Maſſenſchilderung und Chorbehandlung in tadelloſem Ebenmaße auf, ſodaß jede einzelne Nummer ein Meiſterſtück für ſich iſt, und das Ganze, unterworfen der einheitsvollen dichteriſchen wie muſikaliſchen hohen Idee, die köſtlichſte

Miſchung von Genie und Talent, beſiegelt durch ein Werk, welches in der fernſten Zukunft den Produkten beigezählt werden wird, welche dem Menſchengeſchlechte zum Stolz und zur Zierde gereichen.

Noch ſchneller, wie der „Robert“ erſchienen die „Hugenotten“ auf den Bühnen aller Welt, und der gewaltige Zündſtoff ihrer Muſik explodirte ſelbſt da, wo man in beſchränktem Eifer eine Abſchwächung der Kraftſtellen, oder eine Umänderung der hiſtoriſchen Thatſache unternommen hatte, ſo in orthodox katholiſchen Ländern, wo die Oper in dichteriſch verſtümmelter Geſtalt als „die Welfen und die Ghibellinen,“ oder als „die Ghibellinen vor Piſa“ gegeben wurde. Ueberall wurde die Partitur als ein Meiſterwerk aufgenommen und gewürdigt. Dem Componiſten brachte ſie neue Ehrenbezeugungen, ſo u. A. den königlich belgiſchen Leopoldsorden und das Ehrendiplom als Mitglied der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterreichiſchen Kaiſerſtaats.

Obwohl ſich Meyerbeer bereits mit neuen dramatiſchen Entwürfen trug, ſo widmete er doch das Jahr 1837 einigen Erholungsreiſen, welche ſeiner Geſundheit und ſeiner Schaffenskraft dringend nothwendig waren. Er ging zunächſt nach Baden Baden und beſuchte von da aus die freundlichen Orte jenſeits der Bergſtraße, in die er oft mit dem nun lange ſchon verblichenen Freund Carl Maria gepilgert war; ſodann nach Berlin, um ſeine Mutter und ſeine Verwandten zu beſuchen und zu ſehen, ob daſelbſt der Boden für die Aufführung der „Hugenotten,“ auf die er ſelbſt mit Stolz und Genugthuung blicken konnte, günſtig ſei. Dort hatte der neue Erfolg des Meiſters in Paris allerdings den

Groll gegen den hart angefeindeten Schöpfer des „Robert“ etwas gemildert, von einer Erwerbung der Oper für die Hofbühne konnte aber keine Rede sein, da man dem religiösen König Friedrich Wilhelm III. eingeflüstert hatte, dieselbe sei eine Blasphemie gegen den christlichen Glauben und dazu geeignet, Hader zwischen den beiden größten Religionsgesellschaften des Landes hervorzurufen. Nur die königliche General-Intendantur, immer bestrebt, so weit es in ihrer Macht stand, die obwaltenden Differenzen zwischen einer harten Kritik und einem berühmten Componisten dem Publikum gegenüber auszugleichen, hatte ihm zu Ehren den „Robert“ unter Leitung seines Schöpfers wiederholt in dieser Zeit aufführen lassen. Von Berlin aus führte Meyerbeer in demselben Jahre die Einstudirung der „Hugenotten“ über Leipzig nach Weimar, wo er an den Hof gezogen wurde und vor und nach der Aufführung Ehren aller Art erfuhr. Neu gestärkt verließ er nach einigen Wochen das anmuthige Thüringen, lebte in Berlin seiner Familie und seinen Privatgeschäften und kehrte 1838 nach Paris zurück.

Dort eilte er sofort zu Scribe, um ihm eine in Deutschland gefundene phantastische Novelle vorzulegen, welche ihm für ein Opernbuch im Style des „Robert“ wie geschaffen erschien. Meyerbeer, von der Idee begeistert, sich in dem neuen Werke ein eigenthümliches musikalisches Thule hervorzuzaubern, trieb den stets bereitwilligen Dichter zur Vollendung, und dieser überlieferte ihm noch in demselben Jahre das Textbuch zur „Afrikanerin“, jene Oper, welche der Gedanke und die Sorge seines ganzen übrigen Lebens ist, die er zurücklegt und immer wieder aufnimmt, die endlich

am Ende seines Lebens mit ihm und seinen Ideen so verwachsen ist, daß er sich nimmer von ihr mehr lossagen kann und mit dem letzten Schriftzuge an dem vollendeten Werke den letzten Athemzug aushaucht. Je mehr Meyerbeer in den Jahren 1838 und 1839 an der „Afrikanerin" arbeitete, je mißtrauischer wurde er gegen den Erfolg der Handlung, und unermüdlich, wie er selbst an seiner Musik änderte und feilte, mußte Scribe an dem Texte bessern und umarbeiten. Was jener Dichter keinem anderen Musiker gegenüber gethan hätte, dazu verstand er sich willig gegen Meyerbeer, und Beide vernichteten einzelne Nummern und schufen neue Stücke mit einer Unverdrossenheit, welche der besten Sache werth gewesen. Als aber schließlich Meyerbeer verlangte, Scribe solle dem Sagenstoff einen ganz neuen und zwar historischen Hintergrund geben und Alles, was gegen denselben verstoße, entfernen und durch Entsprechenderes ersetzen, da widersetzte sich Scribe, verlangte, in Aussicht neuer reicher Tantièmen, die „Afrikanerin" solle so aufgeführt werden, wie sie bestellt worden wäre und drohte im Weigerungsfalle mit einem Prozeß. Meyerbeer, von seinem neuen Landesherrn, Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin berufen, entging allen drohenden Fatalitäten durch seine Abreise. Als er auf einige Wochen im Jahre 1843 nach Paris zurückkehrte und sich mit dem erzürnten Dichter ausgleichen wollte, befand sich dieser in Rom und erklärte sich zu den ihm zugemutheten Umänderungen nach seiner Rückkehr bereit, wenn Meyerbeer ein mit dem Briefe erfolgendes neues Textbuch zur Composition annehmen würde. Dies war der „Prophet," welcher den Meister so

mächtig anzog und ergriff, daß er die Musik noch in demselben Jahre aus einem Gusse schuf und vollendete.

Der Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. bezeichnet den Anfang einer schöneren Aera, welche frisch und kräftigend Künste und Wissenschaften durchsäuerte und liberalen, kühnen Bestrebungen Raum schaffte. Der neue kunstliebende König hatte Meyerbeer sofort nach Berlin zurückberufen, zunächst um von allerhöchster Stelle aus eine alte Schuld abzutragen und die noch immer nicht aufgeführten „Hugenotten" in Scene setzen zu lassen. Kaum war der Meister eingetroffen, so ließ seine hohe Gönnerin, die geistvolle Prinzessin von Preußen (nachmalige Königin Augusta), den von ihr hochverehrten 4. Akt der Oper in ihrem Palais aufführen, wobei die Ungher-Sabatier die Valentine, Mantius den Raoul sang und Franz Liszt am Flügel accompagnirte, eine Privataufführung, welche wenige Tage darauf in den Salons der Mutter des Componisten vor einem zahlreichen und glänzenden Auditorium wiederholt wurde. Am 20. Mai 1842 erschienen die „Hugenotten" im bis auf den letzten Platz besetzten Opernhause und enthusiasmirten das Publikum und die Kritik in selten einmüthiger Weise. Der König überbot sich in den Zeichen seiner Anerkennung; er ernannte ihn zum Ritter des so eben gestifteten hohen Civilordens pour le mérite und zum königlichen General-Musikdirektor, indem er ihm die Funktionen des vormaligen Musikchefs Spontini übertrug. Der König der Niederlande verlieh ihm gleichzeitig den großherzoglich luxemburg'schen Orden der

Eichenkrone, und die königliche Akademie zu London creirte ihn im Jahre 1843 zu ihrem Mitgliede.

Meyerbeer sah vorläufig jeden Rückzug in das ihm lieb gewordene gastfreundliche Paris abgeschnitten und richtete sich in Berlin häuslich ein, indem er eine Parterrewohnung Unter den Linden (Schadowstraße 14) bezog, wo er durch die Geburt seiner jüngsten Tochter erfreut wurde. Seinen neuen Berufsgeschäften widmete er sich mit Eifer, Umsicht und humaner Fürsorge. Den Mitgliedern der königlichen Kapelle stellte er sich nur während der Direktion als obersten Vorgesetzten, sonst stets als Kunstcollegen gegenüber und gewann mit diesem Verfahren Aller Herzen. Noch mehr, er verzichtete alljährlich auf sein Gehalt von 3000 Thalern zum Besten des Personals der königlichen Kapelle und des weiblich geplagten Theaterchors, für welches er auch namhafte Gehaltsverbesserungen erwirkte. Außerdem setzte er es nach unermüdlichen Bemühungen endlich, Anfang des Jahres 1844 durch, daß die Componisten (und in Folge dessen auch die dramatischen Dichter) von den königlichen Theatern zehn Procent von dem jedesmaligen Kassenertrage ihrer einen ganzen Abend ausfüllenden Werke erhielten, ebenso deren Erben bis zehn Jahre nach dem Tode des Autors. Hiermit wurde der Anfang zu einer ebenso weisen, wie gerechten Einrichtung getroffen, wie sie in Frankreich in ausgedehnterem Maße schon lange segensreich wirkte. — Das damalige Opernrepertoire erhob er auf die Höhe der Zeit, indem er mehrere neue Opern, sowie den „Don Juan" mit Recitativen (statt des bisher üblichen Dialogs) mit genauester Sorgfalt einstudirte und alle bedeutenden Werke selbst diri-

girte. Von Seiten des königlichen Hofes und namentlich von seinem Monarchen erfuhr er die schmeichelhaftesten Aufmerksamkeiten, da sein Name geeignet war, den Musenhof des kunstliebenden Königs zu verherrlichen, an welchem bereits die Namen Mendelssohn, Tieck, Raumer, Cornelius, Rauch, die Gebrüder Grimm, Alexander von Humboldt u. A. florirten.

In der Nacht vom 18. bis 19. August 1843 brannte das Berliner Opernhaus, nachdem es, von Friedrich dem Großen erbaut und Apollo und den Musen gewidmet, gerade 100 Jahre gestanden hatte, bis auf die Umfassungsmauern nieder, eine Gelegenheit für Friedrich Wilhelm IV., sich durch einen der Neuzeit angemessenen Prachtbau zu verewigen. Die Oper mußte vorläufig mit dem Rededrama die Lokalitäten im königlichen Schauspielhause theilen, während der Wiederaufbau im großartigen Style unter Leitung des Oberbauraths Langhans mit Eifer betrieben wurde. Der Schriftsteller Ludwig Rellstab erhielt den Auftrag, die Intentionen des Königs zu einem Operntext zu verarbeiten, welcher von Meyerbeer in Musik gesetzt und als Eröffnungsoper festlich und pomphaft aufgeführt werden sollte. Der Meister ergriff das flache, dürftige Textbuch, dessen dramatisirte Anekdote, arm an Handlung, im ersten und dritten Akt höchstens Stoff zu einer Salonoper bot, mit patriotischem Feuer, welches er in seine Musik ausgoß und bewies, zu welchen Dimensionen in seiner Hand selbst ein Gelegenheitswerk heranwachsen mußte, besonders im zweiten Akte mit seinen Soldatenliedern, Aufzügen und charakteristischen Märschen, dessen Finale sich zu einem Aufschwung der Vollendung emporgipfelt, wie er noch nie

bisher erreicht worden war. Niemals auch hat eine Musik mit entflammenderen patriotischen Weisen zu dem Publikum gesprochen, wie die des „Feldlagers in Schlesien," so hieß die neue komische Oper, und als specifisch preußisches Werk sollte man es nicht unverdienter Vergessenheit übergeben lassen, welche kaum ausbleiben kann, da es im Druck nicht erschienen ist. Dieser Aufwand von schönen frischen Melodieen dürfte nun und nimmer spurlos vorüber gehen, deren frisch pulsirendes Leben gegen das Dasein einer Bibliothekarbeit Protest einlegt. Die Musik zum „Feldlager in Schlesien" entstand überraschend schnell und zwar größtentheils während eines Sommeraufenthalts des Meisters 1844 in Dresden und war zu rechter Zeit fertig, um bequem einstudirt zu werden und das neue Opernhaus am 7. December 1844 glänzend zu eröffnen. Die Aufnahme des patriotischen Werks war eine enthusiastische, und es mußte oft wiederholt werden, besonders als nach wenigen Wochen in der poetischen Hauptpartbie der Bielka ein neuer prächtiger Kunststern am Firmament des Opernhimmels aufging. Dies war eine junge Schwedin, Namens Jenny Lind, welche Meyerbeer in Paris als aufkeimendes Gesangstalent gehört und unter seine Protektion genommen hatte, um sie in Berlin vollkommen für das dramatische Fach auszubilden. Er hatte sie unter den Schutz seiner Mutter gestellt und trug für sie und ihre Ausbildung wahrhaft väterliche Fürsorge. Er führte sie selbst in die Kunstwelt ein, warf seinen Namen und seinen Ruhm für sie in die Wagschale und leitete ihre Schritte und Wege, bis sie keiner Leitung mehr bedurfte und ihrem väterlichen Freunde

mit dem Danke einer berühmten und hochgefeierten Gesangskünstlerin lohnen konnte. — Auch nach anderer Seite hin war das Jahr 1843 bis 1844 ein in Thätigkeit vollendetes für Meyerbeer, obwohl es meist Gelegenheitsarbeiten waren, welche er auf Wunsch des Königs, weniger aus eigenem Antriebe, vollendete. So einige Psalmen und Motetten für den, nach Muster der Sixtinischen Kapelle in Rom, 1843 in Berlin gegründeten königlichen Domchor, dann „das Hoffest zu Ferrara," ein Festspiel mit lebenden Bildern, 1843 wiederholt im Schloß zu Berlin und 1845 auf Schloß Stolzenfels am Rhein vor der Königin von England aufgeführt,*) ferner der freundliche Fackeltanz in B dur auf die Vermählung des Kronprinzen Max von Baiern mit der Prinzessin Marie von Preußen, sowie im Zusammenhange damit eine Cantate „Marsch der bairischen Schützengilde," nach Versen des Königs Ludwig I. von Baiern, für Chor, Solostimmen und Blechinstrumente gesetzt. Gleichzeitig begann er, gleichfalls auf Anregung Friedrich Wilhelm's IV., welcher Felix Mendelssohn die musikalische Illustrirung der Oedipustrilogie des Sophocles übertragen hatte, mit Compositien der Chöre und der melodramatischen Musik zu den „Eumeniden" des Aeschylos, eine Arbeit, welche leider nicht zu Ende gebracht worden ist.

Der Beginn des Jahres 1845 fand Meyerbeer damit beschäftigt, die „Eurvanthe" in der königlichen

*) „Das Hoffest zu Ferrara" ist mit alleiniger Ausnahme einer melodiösen Arie der Erminia, welche noch der italienischen Epoche des Meisters entstammt, Manuscript geblieben und nie im Druck erschienen, ebenso der bairische Schützenmarsch.

Oper auf's Sorgsamste einzustudiren, da es ihm gelungen war, die Aufführung dieses in Berlin vernachlässigten Werks zum Benefiz für das in Dresden zu errichtende Weber-Standbild durchzusetzen. Am 7. Februar fand denn auch diese Aufführung mit der gefeierten Jenny Lind in der Titelrolle statt und lieferte eine Einnahme von 6000 Thalern. Gleichzeitig erwirkte er einen königlichen Befehl, daß im königlichen Opernhause alljährlich mindestens drei Opern lebender deutscher Componisten einzustudiren und aufzuführen seien, worauf hin denn für 1845 die „Kreuzfahrer" von Spohr „Alessandro Stradella" von Flotow und „Catharina Cornaro" von Lachner ausgewählt wurden.

Im April desselben Jahres traf aus Paris der durch seine Sinfonie-Ode „die Wüste" berühmt gewordene Componist Felicien David ein, um in Berlin dieses und andere seiner Werke aufzuführen. Der fremde Meister stieß allenthalben auf Mißtrauen und Schwierigkeiten, und namentlich verweigerte der General-Intendant von Küstner hartnäckig die Hergabe königlicher Theaterlocalitäten zu einem Conzerte. Da war es Meyerbeer, welcher die Interessen des rathlosen Kunstgenossen in die Hand nahm und beim Könige den Befehl zu einer Aufführung am 26. Mai im Schauspielhause zu Potsdam, sowie eine Wiederholung derselben, acht Tage später, im königlichen Opernhause zu Berlin erwirkte.

In den Sommermonaten 1845 bezog Meyerbeer mit seiner Familie ein freundliches Landhaus zu Pankow, einem Dorfe in nächster Nähe von Berlin, von wo aus er mit Bequemlichkeit dem Opernpersonal die erste Novität des Jahres, L. Spohr's „Kreuzfahrer," ein-

ſtudiren konnte. Zur Direktion der erſten beiden Aufführungen, am 26. und 27. Juli, war der würdige Altmeiſter von Kaſſel nach Berlin gezogen worden, wo man ihn, auf Meyerbeer's Veranlaſſung, mit Ehrenbezeugungen aller Art überhäufte; an der Spitze der geſammten königlichen Kapelle drückte der königlich Preußiſche General-Muſikdirektor unter einer warmen, herzlichen Anſprache dem kurfürſtlich Heſſiſchen Hof-Kapellmeiſter einen Lorbeerkranz auf die Stirn. Von jetzt an quittirte Meyerbeer den Anſtrengungen des Operndienſtes inſoweit, als er nur noch ſeine eigenen Werke und die Opern dirigirte, in welchen Jenny Lind auftrat. Es war dies eine ihm gewährte Vergünſtigung, um ihn, der ſeine Entlaſſung aus Berlin nachgeſucht hatte, dadurch zu feſſeln, daß man ihm mehr Freiheit gab, eigene große Werke zu ſchaffen.

Die Huldigung des Genius des unſterblichen Tonmeiſters Beethoven, welchem unter glanzvollen Feſtlichkeiten in ſeiner Vaterſtadt am 10. Auguſt ein Standbild geſetzt werden ſollte, führte Meyerbeer nach Bonn. Hier gaben ſich zu Ehren des gewaltigen Heros deutſcher Kunſt nicht blos die größten und berühmteſten Künſtler, wie Spohr, Liszt, Lindpaintner, Eckard, Mangold, Dorn, Fr. Schneider, Täglichsbeck, Verhulſt, Berlioz, Fel. David, Kreutzer, Fétis, Danſſeigne, Moſcheles u. v. A., ſowie die gefeiertſten Sänger und Sängerinnen, die bedeutendſten Schriftſteller und Muſikalienverleger, ſondern auch Könige und Fürſten ein Rendezvous ſeltener Art. Den Feſttagen zu Bonn am 10., 11. und 12. Auguſt folgten die Hoffeſtlichkeiten auf den Schlöſſern Brühl und Stolzenfels, welche von den preußiſchen Majeſtäten der Königin

Victoria und dem Prinz-Gemahl von England gewidmet wurden und deren musikalischen Theil die künstlerischen Kräfte, wie Franz Liszt, Moscheles, Ganz, Mantius, Pischek, Standigl, Böttcher und den Sängerinnen Lind, Viardot-Garcia, Tuczek u. s. w. anzuordnen und zu bringen Meyerbeer's schwierige Aufgabe war. Die schmeichelhaftesten Ehrenbezeugungen, namentlich der britischen Herrschaften, brachten aber Meyerbeer nicht von seinem Vorhaben ab, abermals um Entlassung aus dem ihn niederdrückenden und hemmenden Hofdienst und als seiner unfreien Stellung neben dem General-Intendanten von Küstner einzukommen; er erlangte jedoch nur eine noch größere Befreiung von seinen amtlichen Obliegenheiten und einen Urlaub auf ein Jahr, vom 1. October 1845 an gerechnet, welcher später auf unbestimmte Zeit verlängert wurde. Während dieser Zeit reiste er, die vollendete neue Oper „der Prophet" im Koffer, nach Paris und conferirte mit Scribe über dieses Werk, über die „Afrikanerin" und über eine Uebersetzung des „Feldlagers in Schlesien." Nach Berlin im Januar 1846 zurückgekehrt, fand er endlich einige Muße, für sich und nach eigenen Intentionen zu arbeiten.

Die geliebte Mutter zu überraschen und zu erfreuen, schrieb er damals, nach Vorbild der Beethoven'schen Musik zu Goethe's „Egmont", in der unglaublich kurzen Zeit von sechs Wochen eine seiner gewaltigsten Partituren, die großartige Ouvertüre, Zwischenakts- und melodramatische Musik zu dem Trauerspiel „Struensee", dem großen Werke seines zu früh verstorbenen Bruders Michael Beer. Der König und die Prinzessin von

Preußen bekundeten das theilnehmendste Interesse für das neue Werk des von ihnen verehrten Meisters und betrieben selbst die Aufführung, nachdem dasselbe Ende August eingereicht worden war. Die erste Vorstellung, am 19. September 1846 im königlichen Schauspielhause, ging musterhaft von statten und machte einen allgemeinen tiefen und großartigen Eindruck. Die fast verschollene schöne Tragödie, der Ausfluß hoher dichterischer Begabung, wurde durch die deutsche, gründliche Musik Meyerbeer's wieder repertoirefähig und ist seitdem ein Lieblingsstück der Darsteller wie des Publikums geblieben. Kunstfreunde und Kenner wiesen übereinstimmend der Partitur einen Ehrenplatz in der nationalen deutschen Musikliteratur an, ja, stellten zum Theil den Kunstwerth derselben höher, als den der großen Opern, welche in der ganzen Welt heimisch geworden waren. Auch die gegnerische Kritik, welche u. A. hämisch betont hatte, daß Meyerbeer weder deutsch, noch ausgeführtere Instrumentalstücke schreiben könne, ersteres, weil er seine früheren Opern für Italien und Frankreich componirt, wie sie beschränkten Sinnes vermutheten, letzteres, weil er zu seinen ohnehin allzu langen Opern keine Ouvertüren gesetzt hatte: sie verstummte gegenüber dieser tiefernsten, erhabenen Musik. Meyerbeer antwortete eben auf derartige Angriffe nicht durch offene Briefe und Schriften, wie es ein stark verwöhnter und vielleicht überschätzter Meister der Gegenwart und Zukunftscomponist zu thun beliebt, sondern so, wie es einem schaffenden Künstler allein geziemt, durch seine Werke. Heute können wir behaupten, daß Jener auf allen Gebieten der Musik Ueberraschendes und Großartiges geleistet, und wenn er nicht gerade Sinfonien hinterlassen hat, wer wollte es ihm

übel deuten, daß er sein Talent in dieser Beziehung dem mächtigen Beethoven'schen bescheiden unterstellte?!

Gleichzeitig mit dem „Struensee" im Schauspielhause, war, auf Betreiben Meyerbeer's, im Opernhause der allzu lange vernachlässigte „Fernando Cortez" von Spontini wieder einstudirt worden, womit der Meister bewies, daß er etwa verhandenen Privatgroll nie auf den Künstler und seine Schöpfungen übertrug. — Damals gelangte an Meyerbeer ein Gesuch, das in jeder Beziehung überaus kühn zu nennen war. Pokorny, Direktor des Theaters an der Wien in Wien, hatte nämlich den Entschluß gefaßt, alle Kräfte einzusetzen, um, gegenüber dem dortigen Hofoperntheater mit den durch habsüchtige Pächter herabgekommenen Verhältnissen, eine Musteroper aufzustellen, für deren Gelingen er Meyerbeer und Jenny Lind, welche für unzertrennlich galten, interessiren wollte. Er, der Privatmann, also wagte es, Ersteren um Ueberlassung und Einstudirung seines umlocalisirten „Feldlager in Schlesien", an dessen gelungene Ausführung Alles gesetzt werden sollte, Letztere um ein mehrmonatliches Gastspiel zu bitten. So eigenthümlich den Meister dieses Gesuch des wagbalsigen Direktors einer Bühne zweiten Ranges ergriff, so beschloß er doch im Interesse seines Schützlings, das Anerbieten, nach gewonnener Einsicht in die Verhältnisse, anzunehmen und für denselben auszubeuten. Er selbst war im December 1846 an Ort und Stelle und offerirte und vereinbarte folgenden Contrakt: „Unentgeldlich übergäbe er dem Theater die erbetene Partitur, deren Einstudirung und Direktion er selbst zu übernehmen versprach,

als Aequivalent nur eine Vergrößerung des Orchesterperſonals, drei Harmonie-Blaſechöre und eine Vermehrung des vorhandenen Chors um hundert Perſonen fordernd; Jenny Lind ſolle die Hauptrolle der Oper ſowie andere Parthien ſingen, ſei aber für jeden Abend mit 1000 Gulden zu honoriren.“ Sofort gingen die Vorbereitungen vor ſich, und die Oper erſchien unter dem Namen „Vielka“, am 18. Februar 1847, mit der unvergleichlichen Jenny Lind in der Titelrolle. Der Erfolg war in jeder Beziehung ein ungeheurer; der Meiſter wurde von Ovationen faſt erdrückt, die ſchwediſche Sängerin wahrhaft vergöttert. Auf Meyerbeer wurde eine prächtige Medaille geſchlagen, und er und ſein Schützling unaufhörlich in wohlgemeinten guten und ſchlechten Verſen beſungen. Inmitten dieſer nicht endenwollenden Huldigungen vernahm er, daß in Wien eine alte, ſehr arme Wittwe, der letzte Abkömmling des Ritters Gluck, ſeines Ideals eines Dramatikers, lebe. Er ſuchte ſie ſofort auf, unterſtützte ſie reichlich und erwirkte ihr von der großen Oper in Paris die Tantièmen von der Aufführung Gluck'ſcher Werke daſelbſt.

Von Wien wurde er und Jenny Lind im April nach London gezogen, wo der Director der königlichen italieniſchen Oper, Lumley, mit ihnen im Mai ſeine glänzendſte Saiſon inaugurirte und die Weltſtadt in einen beiſpielloſen Entzückens- und Huldigungsrauſch verſetzte. Den Juli verlebte der von allen Ehrenbezeugungen abgeſpannte Meiſter in Franzensbad, unter deſſen damaligen Kurgäſten ſich auch Conradin Kreutzer und — Spontini befanden, welcher Letztere die Abneigung gegen ſeinen Amtsnachfolger ſo offen

zur Schau trug, daß man sich dieses zufälligen Zusammentreffens in humoristischer und satyrischer Weise bemächtigte.

Der Spätsommer und Herbst sah den unermüdlichen Touristen wieder in Berlin, wo er für den Geburtstag des Königs, 15. October, die von ihm vorgeschlagene Festoper „Rienzi" von Richard Wagner, mit gewohnter Sorgfalt selbst einstudirte, damit der zur Direktion seines Werks besonders eingeladene Componist Alles würdig vorbereitet fände. Hier ist der Ort, über den Verkehr Meyerbeer's mit jenem Wagner ein Wort zu reden, welches allerdings nur für das edle, wohlwollende Künstlerherz des Ersteren ehrenvoll ist. Im Jahre 1840 hatten sich Beide in Frankreich, wohin Wagner zu bitterer Enttäuschung großartiger Hoffnungen verschlagen worden war, kennen gelernt, und Meyerbeer hatte sich, seinem Charakter gemäß, des physisch wie moralisch gedemüthigten und niedergedrückten Kunstcollegen und Landsmanns angenommen und ihm, um ihn zunächst von materieller Noth zu befreien, literarische und musikalische Beschäftigung bei dem Verleger M. Schlesinger in Paris verschafft. Ueber den weiteren Verkehr Beider schrieb der gut unterrichtete, wagnerfreundliche C. Gaillard in seiner „Berliner Musikzeitung" (Jahrg. 1844 Nr. 7):*) „In Boulogne machte er (Rich. Wagner) Meyer-

*) Wir citiren hier mit Absicht Worte von mehr neutraler Seite, obwohl uns noch bemerkenswerthere Details bekannt sind, allein die Sache ist noch in den jüngsten Tagen (i. Wagner „Judenthum" so frivoler, widerlicher Natur geworden, daß unser Herz vielleicht zu laut mitreden würde.

beer's Bekanntſchaft, der ihn mit dem liebenswürdigen und hochherzigen Wohlwollen gegen jüngere Kunſtgenoſſen begegnete, das eine ſo ſchöne Seite in dem Charakter des großen Componiſten bildet. Wagner ging nach Paris. Meyerbeer war leider nicht immer in Paris, wenn er aber dort weilte, waren ſein Eifer und ſeine Bemühungen jedesmal Sterne in der Drangzeit Wagner's. Mit den berühmteſten Pariſer Componiſten wurde er gleichfalls bekannt, aber er fand bei keinem das deutſche Herz. Eine ſchon eingeleitete Aufführung des „Liebesverbots" in franzöſiſcher Sprache ſcheiterte an dem Bankerotte des Renaiſſance Theaters. Er componirte darauf eine Ouvertüre zu Goethe's „Fauſt," einige franzöſiſche Lieder und den „Rienzi" (beendet im November 1840). „Meyerbeer, der indeſſen wieder in Paris angekommen, brachte ihn mit dem Direktor der großen Oper zuſammen. Die Unterredung ließ den unter den Stürmen der Oſtſee gefaßten Entwurf zum „fliegenden Holländer" zur Reife gedeihen. Meyerbeer reiſte ab, und der Herr Direktor wurde ſehr vergeßlich. . . . . Nun begann die traurigſte Zeit für Wagner, ſeine babyloniſche Gefangenſchaft. Dieſer Geiſt, zum Schaffen geboren, mußte, um für ſich und ſein Weib die nothwendigſten Lebensbedürfniſſe zu gewinnen, die allererbärmlichſten Arrangements übernehmen, ſogar für Cornet à piston. Im Frühjahr 1841 zog er nach Meudon und componirte dort nach ſeiner eigenen Dichtung in ſieben Wochen den „fliegenden Holländer." Er ſchickte die Partitur nach Leipzig und München; ſie kam zurück. Er ſchrieb wieder an Meyerbeer, und dieſer bewirkte die Annahme des „fliegenden Holländers" in Berlin."

So weit jener Berichterstatter. Sobald Wagner in eine unabhängigere Stellung gelangt war, begann er, ohne erdenkbare äußere Veranlassung seinen Wohlthäter zur Zielscheibe erbitterter öffentlicher Angriffe zu machen und ihn in roher Weise mit herabwürdigenden Titeln zu belegen (so in Oper und Drama mit „allererbärmlichster Musikmacher," später „allerverderbenster Musikmacher)." Ob Wagner in seiner Verurtheilung des Künstlers Meyerbeer mit allemal geflissentlich gehässigen Worten, welche nur zu sehr auf unlautere Motive schließen lassen, Recht hat, wird wohl noch lange ein unausgeglichener Streitpunkt der Parteien bleiben, nimmermehr aber, zur Ehre der Humanität, die Frage, was vom rein menschlichen Standpunkte aus ein solcher Gegner werth sei. Mehr wie taktvoll war Meyerbeer's Betragen diesem Widersacher gegenüber. Wie der vom Mops angebellte Mond in jener Fabel zog er unbeirrt seiner Künstlerbahn und ließ nie ein Wort, zum allerwenigsten im bösen Sinn, gegen Wagner und die um denselben gruppirte Richtung fallen.

Das Jahr 1848, welches alle Gemüther ergriff und in den Strudel politischer Wirrnisse mit hineinzog, sah in Meyerbeer den klugen Philosophen, welcher gelassen die Dinge prüft und an eine Verwirklichung ausschweifender Hoffnungen nicht glaubt. Liberal, wie er war und als ächte Kunstnatur sein mußte, sah er mit Bedauern die Ueberstürzungen im Vaterlande, welche das Erscheinen der wahren Freiheit zurückdrängen mußten. Anhaltender, wie je, saß er am Schreibtisch und widmete sich der Feile und theilweisen Umarbeitung seines „Prophets." Die Ereignisse in

Paris beschäftigten ihn kaum, wiewohl er das ganze denkwürdige Jahr über dort verweilte und nur im November kurze Zeit nach Berlin gekommen war, um die silberne Hochzeitsfeier seines Landesherrn, am 29. November 1848, durch eine neucomponirte, für den Domchor gesetzte Hymne für Solo und Chor zu verherrlichen. Sofort nach seiner Rückkehr nach Paris begannen die Proben für die neue große Oper, welche, ihrem Inhalte nach, von den stürmischen Zeiten mächtig getragen werden mußte, und am 16. April 1849 ging sie denn zum ersten Male in Scene. Volle 13 Jahre hatte Paris kein neues Werk von dem gefeierten Meister erhalten, und so war es ein hohes Fest, welches mit der Hauptstadt die ganze Republik feierte, als „der Prophet“ erschien und sofort die alte bewunderte Signatur aufwies. Der frühere Enthusiasmus erwachte in neuer Stärke, und der zuvor allzuoft leer gebliebene Saal der großen Oper sah bei jeder Aufführung, trotz der grassirenden Seuche und Revolten, alle Räume dicht besetzt. Der Präsident der französischen Republik ernannte den Meister durch Dekret vom 3. Mai zum Commandeur der Ehrenlegion.

Das Textbuch zum Propheten ist ein effektvolles, aber keineswegs gehaltreiches, welches in meisterhafter, bewundernswerther Exposition anhebt, aber vom Erscheinen des Helden an immer matter und trivialer und nur durch künstliche Hebel gehalten wird. Der Dichter hat den historischen, einer großen, der Reformationszeit, entnommenen Stoff, mit Ueberschreitung der Gränzen der im Drama erlaubten Freiheit zurechtgemodelt und dadurch fast alle seine Figuren untreu dem historischen Bilde und inconsequent in sich selbst

gemacht. Die gerechtfertigt eingeführte große Bewegung wird durch dieselben der Spielball kleiner, ja verächtlicher Leidenschaften und verliert dadurch jedes dramatische Interesse, sodaß nichts wie eine Reihe geschickter, überraschender und tragischer Momente übrig bleibt. Musikalisch dagegen ist „der Prophet" die glückliche Ergänzung des im „Robert" und in den Hugenotten" von Meyerbeer großartig Begonnenen. In dem weiten, im historischen und lokalen Colorit gehaltenen Tongemälde entwickeln sich die großen Seelenzustände und Leidenschaften in sicheren, bewundernswerthen Zügen. Namentlich ist die Massenführung in den Chören großartig und überwältigend, und in dieser Beziehung überwiegt „der Prophet" die vorangegangenen Meisterwerke, in denen die Massen weniger ausgebreitet sich hervorthaten. Auch in der Instrumentation, welche mit wahrhaft blendender Feinheit gehandhabt wird, ist ein weiterer Schritt auf der Höhe des Unübertroffenen zu constatiren. Der Zug des Humoristischen, welchen der Componist mit den drei Wiedertäufern verbunden hat, versöhnt fast mit der Widerlichkeit der dichterischen Figuren, wie überhaupt die musikalische Charakteristik meisterhaft ist. Durch sie erscheint der Held Johann als edler Schwärmer, liebevoller Sohn großmüthiger Feind und reuiger Sünder, wodurch sein und seiner Mutter tragisches Ende allerdings noch weniger motivirt ist. Im ersten Akte stehen Textbuch und Musik auf der Höhe der Aufgabe, vom zweiten Akte an nur noch die Musik, welche in reicher Abwechselung des Tiefen und Schönen zu hochdramatischen Scenen führt, die zu dem Erschütterndsten gehören, was für die Bühne componirt worden ist. In solchen

Nummern erſcheint Meyerbeer als vollendeter Meiſter der dramatiſchen Deklamation. Jeden Prunk und lediglich ſinnlichen Ohrenkitzel verſchmähend, giebt er die Empfindung rein und groß, wie es der Moment erheiſcht, rauh und herb, aber auch zart und innig und nie unmelodiſch. In den Schilderungen (die Erzählung des Traums, Natur- und Volksleben,) wie in den Affekten (Mutter- und Kindesliebe, religiöſe Schwärmerei) iſt das bisher in der Muſik Unerreichte geleiſtet, und wenn auch in der melodiſchen Erfindung eine Abnahme des Unmittelbaren und Urſprünglichen hervortritt, ſo iſt andererſeits eine weſentliche Bereicherung der harmoniſchen Combinationen leicht nachzuweiſen. Enthuſiasmus des Schöpfers und techniſche Meiſterſchaft halten einander noch vollkommen die Wagſchale, und daher iſt der „Prophet" muſikaliſch ein Kunſtwerk erſten Ranges. Als ſolches wurde es denn in Paris und allenthalben wo es erſchien, und das heißt bei dieſem Meiſter jede Opernbühne der Welt, aufgenommen und feſtgehalten, zunächſt in London, woſelbſt es die königliche italieniſche Bühne ſchon am 25. Juli deſſelben Jahres zuerſt aufführte.

Mit Reiſen nach Berlin, Bad Gaſtein zu acht wöchentlicher Kur und Wien verbrachte Meyerbeer die ſchöneren Jahreszeiten von 1849. Der Winter ſah ihn wieder in Paris, um neue Pläne in Ausführung zu bringen. Zunächſt wünſchte er das „Feldlager in Schleſien", deſſen Erfolg in umlecaliſirter Geſtalt in Wien hervorgetreten war, franzöſiſch bearbeitet zu haben, und Scribe, zu den erforderlichen Umänderungen bereit, ſchlug ihm als neutralen Hintergrund Rußland und die Zeit Peters des Großen vor. Mit einem gar

nicht auf der Bühne erscheinenden Helden, wie Friedrich der Große es im „Feldlager" war, konnte selbst der routinirte französische Dichter nichts anfangen. Es mußten also neue Scenen für und mit dem Czaren Peter geschaffen und componirt werden. Dies geschehen, wurde auch die ganze frühere ärmselige Fabel verworfen. Eine neue Handlung bedingte von selbst neue Solo- und Ensemblenummern, und schließlich trat Meyerbeer, welcher unermüdlich mit änderte und neue Stücke verschlug, vor ein so wesentlich verändertes Textbuch, daß er außer der Ouvertüre nur wenige Nummern des Originals mit herübernehmen konnte und eine fast vollständig neue Oper componiren mußte. Nur ein hervorragender Geist konnte in der Freude am Schaffen und im rastlosen Suchen nach Höherem und Besseren dahin kommen, früher Geschaffenes brach liegen zu lassen, und daß er dies that, war, gegenüber einer specifisch preußischen, engherzig patriotischen Oper mit schnell veraltendem Text nunmehr unabwendbar. Schade, daß jene frische, anmuthige, aus einem Guße geformte Partitur, aus der herrlichsten Epoche ihres Schöpfers entsprungen, bereits jetzt das Schicksal einer Bibliothekarbeit gefunden, da nicht einmal ein mitleidiger königlicher Befehl einen Klavierauszug veranlaßt, noch viel weniger durch den Musikhandel für das Studium erhalten hat. — Daran unaufhörlich erinnert, versprach Scribe, nunmehr auch bald mit dem veränderten Buche der „Afrikanerin" zu Ende zu kommen.

Das Jahr 1850 verbrachte der Meister wieder im Vaterlande und widmete sich den Proben des „Propheten," dessen Einstudirung und glänzende Inscenesetzung in Berlin der König befohlen hatte. Diese

Oper kam in Folge dessen am 28. October zur ersten Aufführung in der Geburtsstadt des Compouisten und wurde wie ein beglückendes Ereigniß begrüßt und aufgenommen. Damals entstand auch der zweite seiner originellen, prächtigen Fackeltänze, mit welchem er die Hochzeitsfeier der Prinzessin Charlotte von Preußen mit dem Erbprinzen von Sachsen-Meiningen verherrlichte. Er blieb nunmehr den weiteren Winter um so lieber in Berlin, als er hier zurückgezogen an der Vollendung der neuen Oper „der Nordstern" in welche das „Feldlager" hineinmutiren sollte, arbeiten konnte. Von Amtsgeschäften wurde er wenig behelligt, indem er nur die Programme der Hofconzerte zusammenzustellen und zu dirigiren hatte. Der König erinnerte ihn auch ironisch an die Chöre der „Eumeniden" und ließ die Sophokleische „Antigone" von Mendelssohn von Neuem aufführen, worauf der Meister Beschleunigung jener alten Arbeit versprach, was die damaligen Journale auch sofort als fait accompli publicirten. — Das Jahr 1850 hatte Meyerbeer auch eine akademische Ehre gebracht, indem ihn die Universität Jena zum Doctor honoris causa ernannt hatte.

Bayerische Staatsbibliothek

IV.

Alter und Tod.

1851–1864.

Unter allen Schülern des wackeren Abt Vogler schien beim Beginn seiner Künstlerbahn keiner mehr aus der Art des Altmeisters schlagen zu wollen, als Meyerbeer, und doch dürfte jenem keiner im Laufe der Zeit ähnlicher geworden sein, wie gerade er. Ein volles Viertel eines Menschenalters der modernen italienischen Opernrichtung huldigend, welche er sogar in ihrer Seichtigkeit zum Vorbild zu nehmen schien, sodaß selbst die Bewunderer seines Talents an ihm irre wurden und verzweifelten, erfaßte er plötzlich und unerwartet mit gewaltiger Kraft das hochromantisch-historische Genre, in welches er das dämonische und infernalische Element dergestalt verwebte, daß er auf diesem selbstgeschaffenen Gebiete vereinzelt und unerreicht dasteht, da es noch keinem Nachahmer mit seinem Versuche allseitig geglückt ist. Es war der „Robert," ein Werk, in jeder Hinsicht geeignet, mit Achtung und Bewunderung für seinen Schöpfer zu erfüllen, mit welchem Meyerbeer seinen Weltruhm begründete, indem er zeigte, wie er die Style aller tonangebenden Völker gründlich durchdrungen und ihnen ihre besten Seiten

abgewonnen hatte. Im „Robert" aber liegt der großartige Keim zu allen nachfolgenden großen Opern des Meisters; was hier der Welt verheißen, das erfüllte er zunächst in den „Hugenotten" in einer Weise, die den Beobachter dieses Entwickelungsganges überraschen muß, sodaß der Schluß nahe lag und auch gemacht worden ist, der vierte Akt der „Hugenotten," sei der Culminationspunkt höchster moderner Kraft und Kunst, und eine Steigerung mit den gebräuchlichen, wenngleich erstaunlich reichen Kunstmitteln, ohne gewaltsam zu verfahren, nicht mehr möglich. Im „Prophet" aber hat Meyerbeer diese Möglichkeit dargethan. Da ist noch keine Erschöpfung sichtbar; derselbe geläuterte Geschmack, dieselbe vollkommene Kenntniß aller erforderlichen Kunstmittel, dieselbe großartige Anlage, und dabei doch eine noch größere Einfachheit und Erhabenheit, ein Riesenwerk eines in seiner Art vollendeten Meisters der Kunst!

Wie stand nun Meyerbeer seinen großen, weltberühmten Schöpfungen gegenüber? Tiefinnerlichst befriedigt, sollte man meinen, die Huldigungen der Völker, die Schmeicheleien der Großen und die Ehrenbezeugungen der Fürsten als wohl erworbenen Tribut entgegennehmend! O nein, der demüthige, bescheidene Künstler, welcher er bis an sein Ende war, verachtete diese Triumphe zwar nicht und wies sie nicht zurück, allein wahrhaft würdig derselben fand er sich nie; dies erst zu werden, wie er sich dazu berufen fühlte, darnach rang er mit immer neuen Werken unablässig, bis ihm der Tod die schaffende Feder entwand. Er glaubte fest und unverbrüchlich an sich, an sein Können und an die Kunst und strebte darnach, noch das Werk zu

schaffen, welches auch ihn völlig befriedigen würde. Dieses noch zu erreichen, war die Hoffnung seines Lebens. Von seinem Standpunkte aus erschien ihm das Herrlichste, was er gegeben, nur als ein schwacher, farbloser Abglanz dessen, was sein Geist empfangen, was er hätte geben mögen, wonach er unaufhörlich gerungen, woran er oft verzweifelte, es je zu erringen, so daß er, nach Anhören einer Gluck'schen Oper, aus tiefstem Ergriffensein heraus sagen konnte, er fühle sich so gedemüthigt, daß er es kaum wage, noch eine Note zu schreiben. — Wahrhaft glücklich fand er sich nur in den Stunden des einsamen stillen Schaffens. Sowie aber eine Periode, ein Wort zu Papier getreten war, kamen ihm die Zweifel, ob es auch gelungen, und er durchlief alle Arten der Selbstpeinigung, ewiger Feilen und Correkturen, hinein in alle Proben, bis die Aufführung selbst den Frieden zwischen Werk und Meister dictatorisch befahl. Da saß denn der bleiche, abgehärmte, todtängstliche Meister zitternd und versteckt, und während ein überfülltes Haus seinem Werke donnernden Beifall zujubelte, machte er sich bitterliche Vorwürfe, daß er diese oder jene Stelle nicht anders gegeben, hier nicht entsprechender instrumentirt, dort unterlassen, einen Takt zu streichen, da wieder, einen hinzuzufügen, und endlich, daß er überhaupt seine Einwilligung dazu gegeben, ein so mangelhaft gearbeitetes, noch roh hingskizzirtes Werk aufführen zu lassen. — Man sagt, Meyerbeer sei der vielleicht glücklichste Künstler gewesen, den es je gegeben! Er wäre es gewesen, wenn er nur seine Reichthümer und seine hervorleuchtende Stellung, aber nicht die ächte und wahre Künstlerehre besessen hätte,

welche ihn zum nimmer raſtenden Touriſten im Leben und Geiſt gemacht hat!

Die ſich unaufhörlich zugemutheten Anſtrengungen nach allen Seiten hin hatten den ohnedies zarten und empfindſamen Körper des Meiſters gebrechlich gemacht, und wir finden ihn von jetzt an allſommerlich in Heilbädern, ſei es in denen von Spaa, dem von ihm bevorzugten Lieblingsorte, ſei es in Ems, oder Schwalbach. Trotz ſeines faſt komiſchen Eifers, ſeinen Körper als wohl conſervirt der Welt gegenüberzuſtellen, konnte man ſich über den Eintritt ſeiner letzten Lebensperiode nicht täuſchen, wenn man ihn nach vorn gebeugt, in hockender Gangart dahinwandeln ſah. Nur in der Unterhaltung behauptete der große, lebhafte Geiſt ſein Uebergewicht über den dann ſtraffer angezogenen Körper.

Mit einem ſchönen Akte der Pietät und collegialiſchen Mitgefühls eröffnete er dieſe ſeine letzte Periode, indem er ein Comité anregte und mit conſtituiren half, um durch Beiträge und öffentliche Aufführungen die Noth der gänzlich mittellos hinterbliebenen Familie des am 21. Januar 1851 dahingeſchiedenen Albert Lortzing zu heben. Er ſelbſt veranſtaltete und dirigirte mit den auserleſenſten Kräften Berlins am 20. Februar ein Conzert im königlichen Conzertſaale, deſſen edler Zweck und ſchönes Programm ſich überaus zugkräftig erwieſen. Eine Summe von 16,000 Thalern für die Erben des verewigten Componiſten war in Kurzem das Geſammtergebniß dieſer und der thatkräftig fortgeſetzten Bemühungen.

Jede hervortretende That des Meiſters fand ſofort eine neue ehrenvolle und überraſchende Anerkennung von

Seiten des wohlgesinnten Königs, welcher noch immer die Hoffnung nicht aufgab, den Meister dauernd an Berlin zu fesseln. Damals war es eine Büste Friedrich Wilhelm's IV. von cararischem Marmor, eine Arbeit Rauch's, und ein eigenhändiges königliches Handschreiben, mit denen Meyerbeer beehrt wurde. Außerdem erhielt Professor Begas den Auftrag, das lebensgroße Bild desselben für die vom Könige gestiftete Galerie berühmter Zeitgenossen, das erste Musiker-Porträt der Sammlung, zu malen. Bald darauf, am 31. Mai, folgte die Enthüllungsfeier des Rauch'schen Standbilds Friedrich's des Großen, für welche Gelegenheit Meyerbeer eine Ode auf den berühmten Bildhauer, nach Worten von A. Kopisch, im Auftrage der Akademie der Künste, componirt hatte, die damals wiederholt aufgeführt wurde. Als Festoper des Einweihungstages war das „Feldlager in Schlesien" befohlen worden. Die Ode selbst wurde, mit umgeändertem Text, anderwärts als „Ode an Jupiter" aufgeführt, so in London, von wo ihm die Königin von England, nach Anhörung derselben, zwei werthvolle plastische Kunstgegenstände zugehen ließ. Die Akademie der Künste in Berlin ernannte ihn nach jener Gelegenheit zum Mitglied der musikalischen Sektion ihres Senats, während die königlich niederländische Akademie ihm fast gleichzeitig das Ehrendiplom zustellte.

Andere Ereignisse, wie der Abgang seines edlen vertrauten Freundes Lord Westmorland von seinem Gesandtschaftsposten in Berlin, und die immer mehr schwankende Gesundheit ließen eine ungetrübte Freude über alle Ehren in dem Meister nicht aufkommen. Mit dem Alter kam nach und nach die Vereinsamung

und die immer schwerer werdende Gewöhnung an neue Verhältnisse und neue Menschen. Von einem gastrisch-nervösen Fieber ergriffen, wirkten die Bäder von Spaa fast wundersam auf seine körperliche und geistige Genesung, sodaß er, nach einem kürzeren Besuche in Paris, zu Berlin, wo er im October seinen abermaligen Winteraufenthalt nahm, wieder fleißig an seinem „Nordstern“ arbeiten konnte. Welche schwierige Aufgabe er sich mit dieser Oper selbst gestellt hatte, ist bereits weiter oben angedeutet worden. „Sie ist und bleibt mein Schmerzenskind!“ soll er damals an J. P. Lyser geschrieben haben. Eine kaiserliche Einladung nach St. Petersburg, um dort zu festlicher Veranlassung die Musik zu „Struensee“ aufzuführen und zu dirigiren, schlug er aus, leitete auch in Berlin nur die Hofconzerte und componirte zur Feier der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Karl von Preußen, am 26. Mai 1852, eine große Festcantate, Text von Geibl-ammer, für Solo, Chor und Orchester. Zu dieser Zeit erschien auch, auf Meyerbeer's Einladung, Scribe mit dem vollständigen Buche des „Nordstern“ besuchsweise in Berlin. „Nordstern“ und „Afrikanerin“ waren natürlich die Hauptangelpunkte des gegenseitigen Verkehrs. Mit Beginn des Sommers ging Meyerbeer in das geliebte heilkräftige Spaa, dann nach Boulogne sur mer und endlich nach Paris, wo er mit Scribe neue Bedenklichkeiten in Betreff einzelner Stücke des „Nordstern“ ausglich und auch das nach seinen Angaben historisirte Buch der „Afrikanerin,“ welche nunmehr „Vasco da Gama“ heißen sollte, erhielt. Die bisherige Partitur schlug er in Papier ein, umwickelte sie mit Bindfaden und legte sie mit der Umschrift

„Vecchia Af.“ (die alte Afrikanerin) in ſein Archiv abgethanener Manuſcripte. Ein merkwürdiges, faſt ominös zu nennendes Zuſammenwirken der Umſtände, brachte in jenem Jahre in Paris den „Robert“ zur 333., die „Hugenotten“ zur 222. und den „Propheten“ zur 111. Vorſtellung.

Den Geburtstag der geliebten, nun 87jährigen greiſen Mutter und die folgende Zeit verlebte er in Berlin, wohin er trotz der rauhen und gefährlichen Februarzeit gereiſt war, um, wie alljährlich mit ſeltener Pietät geſchehen, ihren Segen entgegenzunehmen, der ihm gemäß bibliſcher Verheißung auch Wohlergehen und langes Leben gebracht hat. Am 16. Februar 1853 legte er die erſte Hand an die neue „Afrikanerin,“ indem er die erſte Romanze der Inès componirte und am 19. deſſelben Monats inſtrumentirte. Zu gleicher Zeit entſtand die erhabene Muſik zum 91. Pſalm: „Troſt in Sterbensgefahr“ für Solo und achtſtimmigen Chor, welcher am 8. Mai 1853 vom Domchor in der Friedenskirche zu Potsdam vor König und Königin von Preußen und dem König der Belgier aufgeführt wurde. Ebenſo componirte er für die Vermählungsfeier der Prinzeſſin Anna von Preußen und des Prinzen Friedrich von Heſſen, am 28. Mai 1853, ſeinen dritten Fackeltanz in C-moll, ein großartiges Werk voller Schwung und dramatiſchen Feuers. Im Juni ſuchte er das freundliche Spaa, im October Paris wieder auf, um der altehrwürdigen Opéra comique, dem nationalſten aller franzöſiſchen Kunſtinſtitute, neben dem Théâtre français, ſeinen „Nordſtern“ zu übergeben. Nicht der deutſche Name des längſt von Frankreich adoptirten Meiſters, wohl aber die ungünſtigen

Zeitereignisse, welche damals den orientalischen Krieg gegen Rußland hervorgerufen hatten, versuchten es, die Aufführung zu hintertreiben, angeblich, weil die Oper zur Glorificirung jenes verhaßten Reiches geschrieben sei. Meyerbeer fühlte sich, inmitten dieser unvermutheten Intriguen unruhig und krank. Er erhielt damals vom Kaiser von Oesterreich, als der erste Künstler überhaupt, den Franz-Josephorden, vom König von Baiern den neu gestifteten Maximiliansorden für Kunst und ebenso regelmäßig wie jeder hohe Diplomat, die ehrenvollen Einladungen des Kaisers in die Tuilerieen, denen er sich vielmöglichst entzog, da ihn bei der Gefahr seiner neuesten Oper nichts freute. Endlich gab Kaiser Napoleon selbst eine wohlmotivirte Erklärung ab, daß er die Aufführung des „Nordsterns“ trotz der kritischen politischen Lage der Dinge nicht für gefährlich halte, dieselbe vielmehr im Interesse der Verfasser, der Opernverwaltung und des kunstliebenden Publikums befürworte. Das war ein Befehl in bester Form; sofort begannen die eifrigsten und sorgsamsten Proben, und der 16. Februar 1854 wurde zum Erscheinungstag des Werks auf der Bühne bestimmt. So sehr die politischen Ereignisse die Gemüther beschäftigten und erhitzten, so wurde die neue Oper Meyerbeer's zum Ableitemittel. Tage und Wochenlang vorher wurde sie besprochen und mit Spannung erwartet, und endlich, am Abend der Vorstellung, waren alle Räume überfüllt und von dem elegantesten Publikum der Weltstadt gleichsam costümirt. Die Oper selbst imponirte von Scene zu Scene mehr, und als endlich, nach Proklamation der Namen der Verfasser, unter Jubeldonner der Meister selbst er-

ſcheinen mußte, da begrüßten ihn Kaiſer, kaiſerlicher Hof und das geſammte Publikum ſtehend und Tücher ſchwenkend. Das mit Beſorgniß empfangene Werk wurde im Nu Lieblings- und Zugſtück und ſtand am Jahrestage ſeines Erſcheinens, am 16. Februar 1855, zum hundertſten Male auf den Affichen.

Dichter geſäet, wie ſeine Triumphe am Abend des eigenen Lebens, waren auch von nun an die Schickſalsſchläge, welche den lorbeergekrönten Meiſter trafen. Der erſte, unſäglich bittere und tiefe Verluſt traf ihn am 27. Juni 1854, wo ſeine über Alles geliebte und verehrte Mutter dahinſchied. Als edler Charakter, Wohlthäterin, Freundin und Beförderin der Künſte und Wiſſenſchaften ſtand ſie erhaben und unvergleichlich da und wurde von Hoch und Niedrig verehrt und geliebt. Von vier theuren Söhnen war ihr zuletzt nur noch der älteſte und berühmteſte, ihr Stolz und Abgott geblieben, welcher ihr in wahrhaft rührender Kindesliebe ergeben geweſen war und ſeine Ehren demüthig fromm mit ihr getheilt hatte. Sie wurde wie eine Fürſtin beſtattet, indem dem prunkloſen Leichenwagen königliche Kutſchen und alle Notabilitäten des Staats und der Stadt, voran der ehrwürdige Alexander von Humboldt, folgten. Der tiefgebeugte Sohn ſuchte Zuflucht und Troſt in der Kunſt, ſeiner zweiten Mutter, und ſchrieb muſikaliſche Gebete und Bußpſalmen. Er vergaß aller ſommerlichen Erholungsreiſen und ſiechte ſichtlich dahin. Seine Familie hatte er nach Interlaken geſendet, um ſeinem Schmerze ungeſtört leben zu können. Da traf ihn eine Einladung nach Wien, um ſeinen „Nordſtern" einzuſtudiren, welcher mittlerweile von L. Rellſtab,

em Dichter des „Feldlagers in Schlesien," in's Deutsche
berſetzt worden war. Er folgte dieſer Einladung,
lnfang Auguſt, ſah aber bald, geiſtig und körperlich
gebeugt, wie er war, die Unmöglichkeit, anſtrengende
Proben zu leiten und eilte nach Spaa, wo ſeine Ver-
hrer in aufrichtiger Pietät wetteiferten, dem Meiſter
iebevoll Linderung und Tröſtung zu bereiten. Dort
mpfing er eine Einladung des Königs von Würtem-
erg, in Stuttgart ſeinen „Nordſtern" aufzuführen.
Doch eilte er zuvor nach Berlin, um am Grabe der
Mutter ſeinen eigenen Geburtstag zu feiern und den
Segen der Dahingeſchiedenen zu erflehen. In Stutt-
gart, warteten ſeiner Ehren über Ehren. Der König
mpfing ihn, lud ihn zur Tafel und verkehrte mit ihm,
vie mit dem Botſchafter einer fremden Macht, und
er General-Intendant der Hofſchauſpiele, Baron von
Hall, die Kapellmeiſter P. von Lindpaintner und
Rücken, Kapelle und Geſangsperſonal traten ihm wie
inem Herrſcher gegenüber. Feſtmähler wurden ihm zu
Ehren gegeben, und er ſelbſt erhoben und gefeiert.
Der „Nordſtern" erſchien als Galaoper am 27. Sep-
ember, dem Geburtstage des Königs, zum erſten Male
n Deutſchland und wurde von den königlichen Herr-
chaften, den königlichen Gäſten, unter ihnen der König
er Niederlande, und von dem feſtlich gekleideten Pub-
ikum, wie ein Ereigniß begrüßt, ebenſo wie die Muſik
elbſt tief und nachhaltig wirkte. Vor ſeiner Abreiſe
mpfing er das Commandeurkreuz des Civilordens
er würtembergiſchen Krone, welches ſeinen Inhaber
n den Adelsſtand des Königreichs erhebt.

Zunächſt reiſte er nach Paris, Ende October nach
Berlin und von dort aus wiederholt im December nach

Dresden, wo im Januar 1855 gleichfalls der „Nordstern" mit größtem Erfolg zur Aufführung kam. Die dort gespendeten Ehrenbezeugungen zu krönen, verlieh und überreichte ihm König Johann das Commandeurkreuz des sächsischen Albertusordens. Eine englische Einladung zog ihn nach London, wo in der Saison 1855 im Coventgarden-Theater, wie Jahres zuvor im Drurylane-Theater, der „Nordstern" gegeben werden sollte. Enthusiastische Ovationen, dem Meister und seinem Werke dargebracht, machten ihm die Erinnerung an die englische Residenzstadt besonders werthvoll. Der Aufenthalt in Spaa, Paris und Wien theilte sich in die letzte Hälfte dieses Jahres. In letzterer Stadt kam am 29. December 1855 endlich die vor Jahresfrist projektirte Aufführung der neuesten Oper des gefeierten Meisters zu Stande. Auch hier jubelte Alles in Lust und Entzücken, und der Kaiser beschenkte den Componisten mit einer goldenen, reich mit Brillanten besetzten Dose.

Nach der dritten Vorstellung reiste er nach Venedig, um im milderen Süden den angreifenden Winter zu verbringen. Die Italiener empfingen ihn wie ihren gefeiertsten Meister, und was das in diesem heißblütigen Lande sagen will, haben wir bereits früher gesehen. Er wich aber solchen Huldigungen vielmöglichst aus, genoß, was still zu genißen war und componirte kleinere Stücke, u. A. die Barcarole „A Venezia." Aus der Lagunenstadt ging er im Mai 1856 über Wien nach Berlin zurück, wo er ein Textbuch der Dichter Barbier und Carré vorfand, das in seiner derbgeschichtlich-idyllischen Weise ihn lebhaft anzog, sodaß er anfing, anstatt mit der „Afrikanerin" sich mit diesem

contraſtirenden Stoff ernſtlicher zu beſchäftigen. Im Juli traf der Direktor der Pariſer großen Oper, Royer, in Berlin ein, in der Hoffnung, die fertige „Afrikanerin“ durch Ueberrumpelung erliſten zu können; er mußte jedoch mit Verſprechungen auf die nächſte Zukunft vorlieb nehmen. Auch in dieſem Sommer ſuchte er das geliebte Spaa auf, war dann des neuen komiſch-lyriſchen Textbuchs wegen in Paris, wo ihn ein Kehlkopfleiden befiel, aber bereits am 19. September wieder in Berlin. Dort componirte er zur Vermählung der Tochter der von ihm hochverehrten Prinzeſſin von Preußen, Louiſe, mit dem Prinz-Regenten von Baden, eine große Cantate von L. Rellſtab, Brautgeſang betitelt, für Solo, Chor und Orcheſter und führte ſie in dem Gala-Hofconzert, ſowie ſpäter wiederholt auf. Aber zu dem kaum überwundenen Kehlkopf- geſellte ſich nun ein Augenleiden, welches den an Fleiß und Thätigkeit gewöhnten Meiſter ſchwer traf, da der berühmte Specialarzt, Prof. von Gräfe, ſchriftliche Arbeiten auf ein Minimum reducirt verlangte. Er eilte, aus der unfreiwilligen Muße Berlins, im Juni 1857 nach Spaa zu kommen und reiſte von dort nach Paris, mit den Dichtern der neuen komiſchen, vorläufig „die Goldſucher“ benannten Oper, ſowie mit Scribe wegen des Textbuchs der ihm ſtellenweiſe noch immer nicht befriedigenden „Afrikanerin“ conferirend. Den letztgenannten, im höchſten Grade über die unaufhörlichen Zumuthungen aufgebrachten Dichter machte er, wie früher ſchon einmal, durch Zahlung eines bedeutenden ſogenannten Reugeldes wieder gefügig. Während nun Alles auf ſein Vorgehen mit neuen Werken rechnete und aus ſeinem Aufenthalt in Paris Vortheil ziehen wollte,

war er plötzlich verschwunden, oder vielmehr auf der Reise nach Nizza, wohin die Sorge um das Leben einer seiner dort erkrankten Töchter ihn trieb. Am 19. November war er dorthin aufgebrochen und fühlte sich so gefesselt, daß er bis in den April des nächsten Jahres hinein in Nizza verweilte. Mit Huldigungen war man ihm entgegengekommen; mit Huldigungen und Ehrenbezeugungen suchte man ihn länger und länger aufzuhalten. Es war ein glücklicher Winter für den gern schaffenden Meister. Die Tochter genas mehr und mehr, und die ganze, nicht allzu häufig vereinigte Familie, gedieh unter den Wohlthaten dieses Aufenthalts. Durch die damals geschaffenen Werke Meyerbeer's geht ein unverkennbarer Zug harmloser Freude und Glückseligkeit. Es waren derer nicht wenige, nämlich ganze und große Parthieen der neuen komischen Op. , deren Name noch immer nicht feststand, der vierte Fackeltanz in C-dur mit dem englischen Volksliede zur Vermählung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen und der Prinzeß royal Victoria von England, welchen er am 28. Januar 1858 schrieb und sofort nach Berlin spedirte, und endlich mehrere und zwar die gelungensten Nummern der ersten drei Akte der „Afrikanerin," so der Chor der Bischöfe und die darauf folgende großartige Staatsrath Scene, am 25. Januar (instrumentirt am 27. Februar), Recitativ, Scene und Arie des Noriko, später Nelusco geheißen, im zweiten Akte, am 11. März (das darauf folgende blühende Duett zwischen Vasco da Gama und Selica war bereits am 8. December 1857 componirt worden), ferner die Adamastor-Strophen Noriko's am 4. April (instrumentirt am 8. April,

dem Geburtstage ſeiner Gattin). — Endlich, Ende April 1858, verließ er den ſchönen, geſegneten Ort und kehrte nach Berlin zurück, wo ihn auch ſofort ein Hofconzert erwartete, welches zur Vermählungsfeier der Prinzeſſin von Hohenzollern mit dem König von Portugal veranſtaltet wurde und deſſen Eingangsnummer die Struenſee Ouvertüre war. Bald darauf entſtand auch ſein vierſtimmiges Paternoſter, welches allenthalben ein bevorzugtes Lieblingsſtück geiſtlicher Vocalchöre geworden iſt. Seine Hauptbeſchäftigung aber waren die beiden Opern. Am 12. Juli verließ er Berlin und ſuchte diesmal Bad Schwalbach auf, welches von jetzt an der bevorzugte Sommeraufenthalt wurde, ſei es, daß er ſich noch heimiſcher fühlte, als in Spaa, ſei es, daß die Heilwirkung der Bäder hier energiſcher zu Tage trat. Noch ein kurzer Aufenthalt in Baden Baden folgte, und bald war er wieder in Paris, wo noch ein endgültiger Name für die neue Oper gewonnen werden ſollte, welche er der Direktion der Opéra comique in der That namenlos einreichte. Das hinderte allerdings nicht, im December 1858 die Proben zu beginnen und das Werk heute „le pâtre de Cornouaille," morgen „le val maudit," zuletzt „Nôtre-dame d'Aury" zu nennen. Gegen letzteren Namen proteſtirte der Erzbiſchof von Paris, damit, wie vor fünf Jahren die hohe Politik, doch auch einmal der Clerus ſeine Theilnahme für ein Meyerbeer'ſches Werk bekundete, und ſo erſchien denn zu guterletzt, am 4. April 1859, dem Aufführungstage, die Oper unter dem feſtſtehenden Namen „Dinorah," ou „Le pardon de Ploermel" auf den Theaterzetteln. Faſt kleinlich erſcheint es, was der alte Meiſter bei

dieſen Namenswechſeln gelitten hat, und daß er ob dieſer Geringfügigkeit wiederholt geneigt war, ſeine Partitur zurückzuziehen, ein Verhaben, von dem ihn nur die energiſche Einſprache der Verwaltung und der Dichter abhielt.

Die Theaterwallfahrt rief auch ſchnell eine feſtliche Wallfahrt von ganz Paris in die Räume der komiſchen Oper hervor; kein Name der Diplomatie, oder von wiſſenſchaftlichem und künſtleriſchem Ruf und Bedeutung, ſowie auch nicht Kaiſer und Hof fehlten in den überfüllten Rängen, begierig den Meiſter der Maſſenwirkungen in einer neuen Phaſe ſeiner ruhmreichen Thätigkeit, auf dem Felde der Idylle, zu ſehen. Gleich die Prolog-Ouvertüre mit ihren neuen Conceptionen und Combinationen überraſchte und entzückte, und jede weitere Nummer verbreiterte die Bahn des Beifallsergusſes, welcher nach dem zweiten Akte und am Schluſſe der Oper in ungezügelten Strömen dahinfloß. Als ſchließlich, von den Helden des Werks hervorgezogen, der Schöpfer der Partitur beſcheiden und verlegen erſchien, erhob ſich unter Donnergejauchze, Tücher ſchwenkend, das ganze Haus, und Marie Cabel, die Darſtellerin der Dinorah, drückte einen Lorbeerkranz, welcher aus der kaiſerlichen Loge geflogen war, auf die Stirn des Meiſters. Das neue freudige Ereigniß flog in Begleitung der anderweitigen Tagesdepeſchen, wie eine Siegesnachricht, mit dem Blitz des Telegraphen durch alle Lande.

Nicht als Werke gleicher Gattung, als komiſche Opern, wohl aber als Partituren der letzten Periode ihres Schöpfers können „Nordſtern" und „Dinorah" aus denſelben Geſichtspunkten beurtheilt werden. Der

künſtleriſche Enthuſiasmus, eine geiſtvolle und ſcharfſinnige Combination und eine abſolute Herrſchaft über die herbeigezogenen Mittel ſind wie in den voraufgegangenen Partituren vorhanden, aber nicht mehr in dem wunderbar ausgeglichenen Ebenmaße, nicht mehr ſo in einander gedrungen, wie dort. Der klügelnde Verſtand kommt mehr und mehr zum großen Wort und ſchafft, in Verbindung mit den meiſterhaft verwendeten Kunſtmitteln, intereſſante, ja überraſchend großartige Bilder, aber die Wirkung iſt nicht mehr durchweg die zündende, Herz und Kopf zugleich ergreifende. Die herbeigezogene Fülle friſcher und ſchöner Melodieen aus allen Lebensaltern des Schöpfers umhüllt die Blößen nur äußerlich, wird aber in dem Rahmen des mehr und mehr durchbrechenden Tanzrhythmus nahezu bedenklich. Die Kaleidoſcopie der bunten, mannigfach wechſelnden und überraſchenden Tonbilder iſt noch immer vorhanden und mit Vorliebe gepflegt, wächſt aber nicht mehr, wie in den „Hugenotten" und zum Theil noch im „Propheten" aus einem großen Mittelpunkte ſtrahlenförmig heraus, ſondern bildet eine große Fläche des neben einander Geſtellten. Wie die Melodik in reicher äußerlicher, ſo ſchießt die Harmonik in faſt zu üppiger wuchernder Blüthe hervor, und ſchließlich bleibt nur die Inſtrumentation unverrückt auf dem alten hochbewunderten Standpunkte. Auch die muſikaliſche Charakteriſtik der Perſonen iſt die frühere meiſterhafte; ſie iſt ſogar noch mannigfaltiger und nüancirter und zeigt in dem neckiſch ſchelmiſchen und drollig-naiven Elemente ſich von ganz neuer, herzgewinnender Seite. Alles in Allem fehlt den großen Werken dieſer letzten Lebensperiode das Unmittelbare,

deſſen geheimnißvolle Macht der allbezwingende Faktor der Muſik iſt; alles Andere zeigt ſich wie früher, und mitunter mehr noch im blendendſtem Lichte.

Die erſten Aufführungen der „Dinorah" waren für Meyerbeer nicht, wie für andere ſchaffende Künſtler, ein vorläufiges Ruheziel; denn bereits arbeitete er an der Umwandelung des Dialogs zu Recitativen für die italieniſchen Bühnen, wo nach alter lobenswerther Sitte in der Oper überhaupt nicht geſprochen wird, zunächſt für das londoner Coventgarden-Theater. Der „Nordſtern" hatte ſeiner Zeit dieſelbe Procedur erfahren, und die ſogenannten Secco-Recitative beider Opern ſind ein intereſſanter Beſtandtheil des Ganzen geworden, indem ſie nicht aus hohlen Phraſen und Gemeinplätzen beſtehen, ſondern trefflich deklamirte Redewendungen mit häufig eingeflochtenen melodiſchen Floskeln ſind. Am 25. Juni 1859 reiſte der Meiſter nach Boulogne ab, und am 26. Juli wurde die erſte Vorſtellung daſelbſt angekündigt. Der neuen Huldigungen und neuer Lorbeeren war kein Ende, und die Königin und der Prinz Gemahl beeiferten ſich, es Allen zuvorzuthun und das beſte Beiſpiel zu geben.

Die Bäder von Schwalbach mußten auch in dieſem Sommer an dem abgeſpannten Meiſter ihr Beſtes thun. Nach pünktlich eingehaltener Kurzeit, beſuchte er Baden-Baden und traf zu rechter Zeit, am 23. September, in Paris ein, um noch ſofort bei den dortigen Vorbereitungen zu einer würdigen Säcularfeier des unſterblichen Schiller betheiligt zu werden. Der Dichter Ludw. Pfau hatte eine große Cantate für dieſes Feſt geſchrieben, welche von Meyerbeer zur größten Freude aller Betheiligten in Muſik geſetzt

wurde. Nicht zufrieden damit componirte er noch einen großen Marsch im breiten sinfonischen Style, welcher unter dem Namen „Schillermarsch" allgemein bekannt geworden ist. Das deutsch-nationale Fest am 10. November im Circus der Kaiserin, war ein großartiges, und die Mitwirkung Meyerbeer's an dem genußvollen Programm wurde enthusiastisch anerkannt. Der betheiligte Gesangverein Teutonia ernannte den berühmten Landsmann zu seinem Ehren-Präsidenten und erhielt dafür einen patriotischen Männerchor, „An das Vaterland" betitelt. Gleichzeitig componirte der immer thätige Meister einen Strophengesang für Baßsolo, Chor und Orgel, dessen Text der Versübersetzung von Corneille's „Nachfolge Christi" entnommen war. In der Uebersetzung von L. Rellstab erschien es nochmals in Deutschland unter dem Namen „Bußlied", als die letzte Composition bei Lebzeiten ihres Componisten.

Wie so eben Schiller, so gedachte der greise Meister auch noch Goethe seinerseits verherrlichen zu helfen, dankbar eingedenk, daß einst der große landsmännische Dichter ja gerade ihn für den berufensten Componisten seines „Faust" erklärt hatte und das zu einer Zeit, wo nur ein prophetischer Blick die ganze einstige Größe Meyerbeer's ahnen konnte. Gelegenheit zu diesem Vorhaben bot ihm ein Schauspiel „Goethe's Jugendjahre", von Henry Blaze de Bury, welches dem Odéon-Theater in Paris bereits eingereicht war. Für dasselbe erfand Meyerbeer zunächst ein sinniges musikalisches Tableau, das unwillkürlich zu einem ganzen ausschließlich musikalischen Akte, einer großen Sinfonie, heranwuchs, welche dem

träumenden jungen Dichterfürsten nebelbilderähnlich die Hauptzüge seiner dereinstigen Werke vorüberführen sollte. Zu diesem Zwecke componirte der Meister theils für unsichtbare Chöre, theils für Orchester, aber im ununterbrochenen Zusammenhange und in überraschender Zusammensetzung, das „Pignaulied,“ den „Erlkönig,“ einen Gesang aus der „Iphigenia,“ die Kirchenscene des ersten und das erhabene Hosianna, der Cherubim des zweiten Theils des „Faust,“ freute sich in sich selbst des neuen Werks, lieferte es aber, trotz des Drängens des französischen Dichters und Theaterdirektors, nicht aus, sodaß es in testamentarisch unantastbar sicher gelegten Nachlaß seines Compagnons gelangte, aus dem es nicht einmal ein Prozeß Wagner de Bury's gegen die Erben zu befreien vermochte. Dort ruht es noch viele Jahre hinaus brach neben einer gleichfalls vollendeten biblischen Oper „Judith.“

Zu Ende November 1850 reiste Meyerbeer nach Stuttgart, wo „Dinorah,“ deren Partitur dem Könige von Würtemberg in ganz besonderer Auszeichnung gewidmet worden war, zuerst in Deutschland aufgeführt werden sollte. Koburg aber, wo kein bis in's Kleinste peinibler Componist die Proben überwachte, kam der schwäbischen Hauptstadt um einiger Wochen Länge zuvor. Dort erschien die neue Oper am 6. December, dem Geburtstage der Herzogin, hier am 21. December. Die Aufnahme an beiden Orten war überaus warm und ehrenvoll.

Am Neujahrstage 1860 war Meyerbeer in Dresden, da sich dort ebenfalls die Aufführung der neuen Oper vorbereitete. Bereits am 14. Januar konnte die höchst vortreffliche erste Vorstellung stattfinden,

an deren großartigen Erfolg der berühmte Componist in gewohnter glänzender Weise participirte. Bald darauf weilte er wieder in Berlin, wo er in einem Hofconzerte am 26. Januar die Polonäse aus „Struensee" und, zum ersten Male in Deutschland, den neuen Schillermarsch aufführte und von der Gemahlin des Prinz-Regenten, nachmaligen Königin Augusta, einen wunderbar prächtigen und kostbaren Taktstock erhielt. Von Berlin aus folgte er einer Einladung des Herzogs von Sachsen-Koburg nach Gotha, wo er am 19. Februar eintraf, im Schlosse absteigen, mit den herzoglichen Herrschaften speisen und an der Seite dieses kunstverständigen Fürsten der Oper desselben „Diana von Solange" beiwohnen mußte.

Häufigeres Unwohlsein, welches das sich wieder einstellende Augenleiden noch empfindlicher machte, führte ihn in diesem Jahre früher, wie sonst, von Berlin nach Ems und Schwalbach, wo er diesmal volle sechs Wochen verweilte, ehe er nach Paris ging. Aber bereits Mitte September war er wieder in Berlin und arbeitete unverdrossen an dem vierten Akte seiner „Afrikanerin," von dem beinahe die Hälfte noch in diesem Jahre zu Ende gedieh. Eine wahre Kette von ihn schwer treffenden Todesfällen störte seine damaligen Arbeiten empfindlich. Die Freunde Ludwig Spohr und Lord Westmorland waren bereits im Vorjahre dahingeschieden. In der Nacht vom 27. zum 28. November 1860 starb Ludwig Rellstab, einst sein erbitterter Gegner und Angreifer, seit 17 Jahren aber ein ebenso ergebener Freund und treuer dichterischer Mitarbeiter. Bald darauf, am 2. Januar 1861, folgte

der in seltener Weise kunstliebende König Friedrich Wilhelm IV., Meyerbeer's wohlwollendster und erkenntlichster Förderer und Verehrer, lautlos und ohne Klage in's Jenseits, und abermals wenige Wochen später, am 21. Februar 1861, Eugen Scribe, der berühmte französische Dichter und bewährte Mitverfasser von Meyerbeer's glorreichsten Werken. Immer einsamer wurde es um den trauernden greisen Meister her, und jeder neue Verlust mahnte ihn ernster und eindringlicher, auch sich selbst zur langen dunklen Reise zu rüsten, aus der keine Wiederkehr hoffnungsvoll lächelt. Für L. Rellstab fand anfangs December eine Erinnerungsfeier in der Singacademie, für Friedrich Wilhelm IV. am 19. Februar 1861 in später Abendstunde, ein Gedächtniß-Trauerconzert in der Bildergallerie des königlichen Schlosses mit dem Trauermarsch aus Händel's „Saul" und Mozart's „Requiem" statt, und die Manen Scribe's endlich beschloß Meyerbeer zu ehren und zu verherrlichen, indem er in inniger Pietät die „Afrikanerin" rasch vollenden wollte. Diese Oper noch auf die Bühne führen zu dürfen, war sein innigster Seelenwunsch, sein Gebet zu Gott. Das unerforschliche Schicksal aber erfüllte denselben nur zur Hälfte, indem es seinem Leben bereits ein Ziel setzte, als mit der letzten Note der große Schwanengesang fertig und vollendet vor ihm lag.

Erst im August reiste er in diesem Jahre in das Bad, und zwar nach Ems, kehrte jedoch im September bereits zurück, um für die Krönung des Königs Wilhelm I. in Königsberg, seiner Funktion als General-Musikdirektor gemäß, den Krönungsmarsch zu

schreiben. Die Art der Prozession vom Schloß in die Kirche war genau vorgeschrieben, und ihrem Ceremoniel entsprechend setzte er seine Aufzugsmusik für zwei stark besetzte Militär-Musikchöre. Außerdem componirte er noch nach Worten von Hans Köster einen Festhymnus für Solo, Chor und Orchester. Dies geschehen und während alle Hofchargen nach Königsberg aufbrachen, wo man am 18. October auch Meyerbeer erwartete, ließ er sich krank melden und entging dadurch den Fährlichkeiten des Klimas und den amtlichen Beunruhigungen, welche ihm dort drohten. Dagegen führte er in dem großen Hofconzert, welches am 24. October dem feierlichen Einzug der königlichen Herrschaften in Berlin folgte, beide Werke im weißen Saale des königlichen Schlosses auf und empfing wenige Tage darauf den neugestifteten Kronenorden zweiter Klasse.

Eine neue Gelegenheitsarbeit löste unmittelbar darauf die vorangegangene ab. Die Direktion der für das nächste Frühjahr in London vorbereiteten Weltausstellung hatte nämlich beschlossen, dieses gewaltige Ereigniß durch ein großartiges Conzert im Krystallpalaste einzuweihen und die berühmtesten Musikvertreter der drei tonangebenden Nationen um einen Marsch für diesen festlichen Tag ersucht. Auber, Verdi und Meyerbeer waren die hiermit Beauftragten. Der Letztere, seine Aufgabe tiefer erfassend, lieferte eine Marsch-Suite, bestehend aus einem Triumph-, religiösen und Geschwindmarsch und reiste am 21. April mit der Partitur dieses, „Ouvertüre im Marschstyl" genannten Werks, nach London. Seine Ankunft war das Signal für Huldigungen über Huldigungen.

Die Theater gaben ihm zu Ehren seine Opern, und wo er erschien, folgte ihm das Hochrufen der Menge.

Am 1. Mai, dem Eröffnungstage der Ausstellung, versammelte sich zu dem sogenannten „Conzert der vier Nationen" im Krystallpalaste Alles, was weltliche Macht und geistige Größe repräsentirt. Die Königin, der ehrfurchtgebietende Hof von England, die Staats-Würdenträger, die Diplomatie, alle Notabilitäten und Autoritäten des Reichs, der Kunst und der Wissenschaften waren in unübersehbaren Scharen in diesem Centralpunkte vertreten. Mit dem Glockenschlag der festgesetzten Stunde begannen die ersten Klänge der Meyerbeer'schen Ouvertüre, erst geheimnißvoll im zweistimmigen Satze anhebend, dann sich verstärkend und ausbreitend, bis riesengroß der Triumphmarsch hervorbrach und in mächtigem Schwunge daherjubelte. Nur locker angeknüpft, folgte der religiöse Marsch mit seiner innigen Melodik und diesem der keck, aber im altväterischen Style anhebende Geschwindmarsch, dessen weit ausgesponnenes Finale, von allen Hülfsmitteln der Combination und blendender Instrumentation getragen, das englische Volkslied „Rule Britannia" ist. Begeisterung entfachte diese neue Musik mit ihren ungeahnten Schönheiten in Aller Herzen, und mit den letzten Klängen erhob sich ein Beifallssturm, wie er kaum je gehört worden ist. Im Hauptdom entstand der Jubel, in den die Prinzen, das Orchester und die Chöre mit einstimmten, ergriff die Galerieen in immer weiterem Umkreise, schlug und zündete im jenseitigen Dome des ungeheueren Gebäudes und riß endlich die unübersehbare Volksmenge vor den Thüren zum Einstimmen mit fort. Die

erste mit Mühe eintretende Pause benutzte Lord Granville, um dem Meister mit den schmeichelhaftesten Worten im Namen der Königin, aller Anwesenden und der ganzen englischen Nation für das neue bewundernswerthe Werk zu danken. Kaum je vorher ist Meyerbeer im Theater, im Conzertsaal, ja, auf der Straße so enthusiastisch ausgezeichnet worden, als während dieses londoner Aufenthalts, den er bis zum 19. Mai ausdehnte. Das Direktorium der Weltausstellung dankte seinerseits durch ein Schreiben, welchem ein prächtig verziertes, drei goldene Medaillen enthaltendes Kästchen beifolgte. Die drei Medaillen waren eigens auf jenes erhabene Conzert geschlagen worden.

Meyerbeer reiste nun über Berlin nach Ems und Schwalbach, in welchem letzteren Orte ihn die Liedertafel mit einem Fackelzuge und einer Serenade überraschte, wofür er seinerseits mit Composition eines Gesangs für Tenorsolo und Männerchor, Text von C. Altmüller, „das Lied vom blinden Hessen" benannt, dankte. Im September reiste er direct wieder nach Berlin, wo er Winterquartier nahm und nur der Vollendung seiner „Afrikanerin" lebte, deren vierter Akt nur noch wenige zu vollendende Nummern bot. So entstand u. A., am 25. November, jenes bewunderte Duett zwischen Vasco und Selica im vierten Akte, und wurde am 1. December instrumentirt. Je mehr diese Arbeitslast wich, um so aufgeräumter und mittheilsamer seit langer Zeit zeigte sich der Meister wieder. Noch einen Tenoristen, seinen Ansprüchen nur einigermaßen gewachsen, suchte er allenthalben für die Titelrolle des Werks, welches nach seiner Intention

eben „Vasco da Gama“ heißen sollte. „Afrikanerin“ nannte er selbst dasselbe nur noch aus alter Gewohnheit. Allein die Entdeckung eines solchen Sängers war so schwer, daß er sich im letzten Augenblicke, müde dieses Suchens, mit der Stimmruine eines Nauvin einverstanden erklärte. Er hatte noch die großen Zeiten der Gesangskunst mit erlebt, hatte seine Künstler früher aus den besten Elementen für seine Werke selbst geschaffen und gebildet. Alt geworden, mußte er nehmen, was er fand, und froh sein, wenn es das Erträgliche war. Tief und aufrichtig beklagte er den Verfall der Singekunst und bezüchtigte die Gesangslehrer und Kunstjünger der Gegenwart gleichermaßen, die Einen unzureichenden Wissens, die Anderen unverantwortlicher Trägheit.

In einem der großen Hofconzerte dieses Winters führte er auch, auf Wunsch der Königin, die londoner Festouvertüre auf, welche seitdem nur einmal wieder in Berlin zur Aufführung gekommen ist. Die neue Oper gedieh immer näher ihrem Ende zu, und bereits feilte er emsig an dem vorher Geschaffenen, dergestalt, daß er eine ganz neue Romanze der Ines und ein anderes Schlummerlied schaffte. Gleichzeitig berechnete er, mit der Uhr in der Hand, die Länge der einzelnen Stücke und fand, daß er diesmal die Grenzen eines Theater-Abends nicht überschreiten würde. Es war überhaupt vielleicht das erste Mal seit Decennien, daß er selbst sich im Allgemeinen mit seiner Arbeit zufrieden zeigte und hoffnungsvoller der Aufführung entgegen ging, fest überzeugt, daß auch das Buch, welches er, ob mit Recht oder Unrecht, sei hier dahingestellt, für Scribe's Meisterwerk erklärte, große Anerkennung

finden werde. In solcher Stimmung verließ er mit Beginn des Monats Juni 1863 Berlin und reiste über Frankfurt am Main, wo ihn eine Theater-Vorstellung von Lortzing's „Waffenschmied" wahrhaft erfreute, nach Ems. Dort verweilte er bis Ende Juli, wo ihn Schwalbach wieder aufnahm und die dortige Liedertafel ihn mit den vorjährigen Ehrenbezeugungen empfing. Von der Stadt Florenz zum Schutzpatronfest am 24. Juli ehrerbietigst eingeladen, hatte er statt seiner, die Ode an Jupiter dahingesandt, welche man dort auch zur feierlichen Aufführung brachte. Von Schwalbach aus ging er noch in das Seebad Dieppe, um den voraussichtlichen Strapazen der Proben und des Pariser Verkehrstelens möglichst gekräftigt entgegenzutreten; eitle Fürsorge, sein Ziel war bereits über alle Erwartung nahe gesteckt. Er betrat im Oktober 1863 Paris, um es nicht wieder zu verlassen. Der Körper zeigte sich damals hinfälliger, als je zuvor, der Geist hingegen elastischer und regsamer. Wenn er auch die kaiserlichen Einladungen zu den lärmenden Hoffesten in den Tuilerien und zu den December-Hofjagden zu Compiegne ausschlug, so war er doch keineswegs unthätig. Die „Afrikanerin," bis auf die Ouvertüre vollendet, war bis zur Aufführung ein unerschöpfliches Feld der Thätigkeit. Es wurde corrigirt, geändert, gefeilt, hinzugefügt und gestrichen. Dabei besuchte er die Opernhäuser, namentlich die große Oper fleißiger, um alles für seine Zwecke Passende zu erlauschen und festzuhalten. Auch aus der neuen Literatur entging ihm Nichts; unaufhörlich brütete er an neuen Opernvorwürfen, an neuen großen Arbeiten. Selbst die von dem Theologen Renan angeregte Be-

wegung entſchwand nicht ſeinem Intereſſe, und um frei über die Angelegenheit zu urtheilen, begann er damals „das Leben Jeſu“ von Strauß zu ſtudiren. Wer hätte dieſe Manifeſtationen für das Aufglimmen des Lichtes vor ewigem Verlöſchen gehalten? Noch eine außerordentliche Ehre wartete ſeiner: Die „Afrikanerin“ war der Direktion der großen Oper feſt zugeſagt. Um ſie zu übernehmen, erſchien der Staatsminiſter und Marſchall von Frankreich, Vaillant und ließ die gegenſeitigen Punkte des Contrakts aufnehmen, worauf beide Theile unterzeichneten. Durch die Wichtigkeit eines Staatsakts, durch eine Art von Staatsvertrag, war demnach die neue Oper, nicht für das Pariſer Inſtitut allein, ſondern für ganz Frankreich gewonnen worden, und ſofort begannen auch die Vorbereitungen zu den Proben, die Copien und Auszüge der Rollen und Stimmen aus der Partitur. Die Haupt-Darſteller, bis auf Vasco da Gama, den Titelhelden, waren ſchon bezeichnet und, jahrelangen Suchens müde, entſchied ſich Meyerbeer zögernd für den ihm von der Verwaltung vorgeſchlagenen Tenoriſten Naudin. Er wollte nur am 28. April auf wenige Tage nach Brüſſel reiſen, um, auf einen Wink hin, unter den dortigen Sängern Umſchau zu halten. Die Koffer zur kurzen Reiſe waren bereits gepackt, als er ſich ſo ſehr von Unwohlſein ergriffen fühlte, daß er zum Arzt ſchickte, welcher jedoch keine beunruhigenden Symptome wahrnahm. Aber ſchon am 26. April mußte ein zweiter Arzt, Dr. Rayer, mit hinzugezogen werden. Auch dieſer fand durchaus nichts Beängſtigendes in dem Zuſtande des berühmten Patienten bis auf eine große Schwäche, welche bei dem hohen Alter deſſelben

allerdings gefährlich werden konnte, wenn es energischeren Mitteln nicht gelingen sollte, durchzudringen. Meyerbeer ergab sich den ärztlichen Vorschriften mit sorgfältiger Pünktlichkeit und beklagte nur, daß diese Indisposition ihn vorläufig verhindere, die am 7. April niedergeschriebene Ouvertüre zu instrumentiren. Im Uebrigen beschäftigte ihn seine „Afrikanerin" wenigstens in den Gedanken und nahm seinen ganzen Sinn in Anspruch. Mit allen Besuchern sprach er fast ausschließlich von der neuen Oper. Am Sonntag, den 1. Mai erreichte die Schwäche, durch Diarrhoe vermehrt, eine Höhe, welche ihm allein noch nicht bedenklich erschien, da er über das Ausbleiben eines Copisten und über die dadurch hervorgerufene Verzögerung ungehalten sich aussprach. Um seinen Sinn von Verdrießlichkeiten abzulenken, sprach Dr. Mayer mit Anerkennung von den großen Werken Meyerbeer's, worauf der, von einer medicinischen, keiner musikalischen Autorität Belehrte traurig lächelnd sagte: „Sie sind überaus nachsichtig, lieber Herr Doktor! Aber wüßten Sie, was ich dort," er legte bei diesen Worten den Zeigefinger auf die Stirn, „noch für Ideen und Pläne habe!" „Die Sie auch alle ausführen werden," setzte der Arzt schnell hinzu. „Glauben Sie," sagte Meyerbeer, „nun, um so besser!" Am diesem Morgen waren seine beiden jüngsten Töchter aus Baden-Baden eingetroffen; diese und sein Neffe Julius Beer waren die einzigen Familienglieder, welche den großen Geist verlöschen sahen; die Gattin und die älteste Tochter, Baronin von Korf, sowie deren Gatte, trafen, zu spät benachrichtigt, erst am 3. Mai früh in Paris ein. Gegen Mittag dieses Sonntags trat eine

allgemeine Schwäche ein, Abends war alle Hoffnung auf Wiedergeneſung geſchwunden. Traurig ſtanden die bekümmerten Töchter, der Neffe, ſein Verleger Brandus und ſein langjähriger deutſcher Diener am Bett, als er um 8 Uhr, ſich ein wenig erhebend, ſagte: „Auf morgen, ich wünſche Euch Allen eine gute Nacht!“ Man entfernte ſich ſcheinbar, um bald zurückzukehren und den Schlaf des Kranken zu überwachen. Montag früh nach 5 Uhr begannen Pulsſchläge und Athem zu ſtocken und bis zur Lautloſigkeit abzunehmen, und um 5 Uhr 40 Minuten entfloh der letzte Seufzer der Bruſt. Einer der größten Männer des Jahrhunderts und aller Zeiten hatte aufgehört, zu athmen. Das herrliche Gebiet der Kunſt, auf welches ihn Begabung und Genie geſtellt hätten, und welches er, ein echter Prieſter der Muſe, keinen Augenblick verlaſſen hatte, es war verwaiſt. Getreu bis in den Tod, ſo ging er dahin, um der Würdigſten Einer, die Krone des Lebens zu empfangen.

Beſtürzung und Trauer waren die Empfindungen, welche die durch den Telegraphen blitzſchnell verbreitete herbe Kunde in der ganzen Welt erregte. Alle die Millionen, welche den begeiſterten, aus tiefſter Menſchenbruſt geſungenen Tönen mit Bewunderung und Entzücken gelauſcht, fühlten ergriffen den unerſetzlichen Verluſt. „Mit ihm ſtarb der größte dramatiſche Tondichter dieſes Jahrhunderts!“ ſchrieb kurz und bezeichnend die wahrheitsſtrenge Feder des Dr. E. O. Lindner in die Berliner Voß'ſche Zeitung und deutete mit dieſem Ausſpruche auf die Kraft und Markigkeit, welche die Meyerbeer'ſchen Kunſtgebilde zu geſunden, unverwüſtlichen macht, hin, gegenüber der

Zeitrichtung, deren Werke in Zerfahrenheit und Zerflossenheit aufgehen.

Nach dem Ableben Meyerbeer's forschte man nach Dispositionen, in Betreff der Behandlung der Leiche und fand in einem der Reisenotizbücher ein versiegeltes Papier mit der Aufschrift: „Nach meinem Tode zu öffnen!“ In demselben gab der Dahingeschiedene genaue Verhaltungsmaßregeln, um nicht scheintodt in die Gruft gesenkt zu werden; vier Tage solle sein Körper im Bett, in dem er gestorben, bleiben, dann erst eingesargt, nach Berlin gebracht und dort an der Seite seiner geliebten Mutter bestattet werden. Andere Papiere enthielten fromme, wahrhaft rührende und zu eigener Erbauung componirte Gebete. Dem deutlich kundgegebenen Willen gemäß blieb die kostbare Leiche vom Montag bis Freitag in der letzten Wohnung, Rue Montaigne No. 2, aufgestellt, und alle Notabilitäten strömten herzu, um von den nur wenig veränderten Zügen ewigen Abschied zu nehmen, früher als alle Anderen, der königlich Preußische Botschafter, Graf von der Goltz mit dem gesammten Gesandtschafts-Personal, wie, um diese Ueberreste für sein Land zurückzufordern.

Mittlerweile hatte sich auch eine Commission gebildet, um dem verewigten Meister die letzten Ehren in einer Weise zu bereiten, wie sie ihm Frankreich, das Land seiner Wahl, schuldig war. Das Trauerhaus, mit schwarzen Draperieen und den goldenen Buchstaben G. M. ausgeschlagen, war am Vormittag des 6. Mai Ziel einer allgemeinen Wallfahrt. Abends vorher war die sterbliche Hülle einbalsamirt und in Gegenwart eines Polizei-Commissairs in den Metalleinsatz

gelegt worden. Nachdem dieser verlöthet, hatte man Alles in einen schwarzen Sarg geschlossen. Freitag Mittags 1 Uhr setzte sich der ungeheuere Zug, mild beleuchtet von sanft wärmenden Sonnenstrahlen, nach dem entlegenen Nord-Bahnhof in Bewegung. Voran schritt eine Abtheilung des dritten Bataillons der Nationalgarde, mit den Sapeurs, den Trommlern und der Bataillonsmusik, sodann die Musikcorps der ersten Grenadiere und der kaiserlichen Leib-Gensd'armerie. Hierauf folgte, unter Vortritt von zwei Rabbinern, der reich geschmückte Leichenwagen, von sechs Pferden gezogen, das Leichentuch gehalten von dem Botschafter Grafen von der Goltz, dem General-Intendanten der kaiserlichen Theater, Grafen Bacciochi, den Herren de Gisors und Beulé, Saint-Georges, Baron Taylor, als Repräsentanten der Akademie und anderer Institute, dem alten achtzigjährigen Direktor des Conservatoire, Auber, und dem Direktor der großen Oper, Perrin. Hinter dem Leichenwagen, dem das Volk Blumen streute, folgten Ceremonienmeister, welche die zahlreichen Orden des Verewigten auf Kissen trugen, die sämmtlichen Synagogendiener, die Familie, die offiziellen Deputationen, die Abtheilung der schönen Künste des Instituts, Abgeordnete aller Theater, des Conservatoriums, der deutschen Gesang-Vereine in Paris ꝛc. Jede der Corporationen trug ein Banner, auf welchem sich der Name derselben befand. Von den unzählbaren einzelnen Notabilitäten seien nur die beiden Marschälle von Frankreich, Magnan und der Staats-Minister Vaillant, und General Mellinet genannt. Dem Zuge schlossen sich endlich die Trauerwagen und unübersehbare Reihen

von Equipagen, ſowie eine abermalige Abtheilung der Nationalgarde an, welche mitgehend, gleichzeitig Spalier bildete, um die Hunderttauſende von Menſchen in Ordnung zu halten, die ſich auf dem langen Wege durch die Champs Élysées, über den Place de la Concorde, die Boulevards, die Rue Drouet, Rue Lafayette zu bewegten. Um 3 Uhr traf der Zug, deſſen verſchiedene Muſikchöre Trauermärſche aus Meyerbeer's Werken, unter Begleitung von dumpf wirbelnden Trommeln und vereinzelten gedämpften Beckenſchlägen, ausgeführt hatten, auf dem Nordbahnhofe ein; die Halle war ſchwarz ausgeſchlagen, mit den Namensbuchſtaben des Verewigten und mit Schildern, welche die Titel ſeiner Werke trugen, geziert und mit fahlen grünen Flammen beleuchtet. Am Eingang erhob ſich eine Orgel, in der Mitte ein prächtiger Katafalk, von ſilbernen Kandelabern mit brennenden Kerzen umrahmt und weiter hinten eine Rednerbühne, während im fernſten Hintergrunde bereits der ſchwarz drapirte, blumengeſchmückte Leichenwagen ſeiner koſtbaren Laſt wartete. Während der ankommende Zug ſich ſammelte, führte die Muſik der Garde den Schillermarſch und die Märſche aus dem „Propheten“ und aus „Dinorah“ aus. Die Trauerreden wurden von Beulé, Vertreter des Inſtituts, Saint-Georges, Repräſentanten der Geſellſchaft dramatiſcher Schriftſteller und Componiſten, Baron Taylor, Vorſitzenden des Muſikervereins, dem Direktor Perrin, Oberſt Cerfbeer, Camille Doucet, Ullmann, Oberrabbiner Frankreichs, und dem Volksvertreter Emil Ollivier gehalten. Alle ſprachen mit Rührung und voller Begeiſterung von dem Genius des Ver-

storbenen und von den Eigenschaften seines Geistes und Herzens, und Alle nannten ihn den Adoptivsohn und den Stolz Frankreichs. Nach Beendigung des Redeakts wurde von den Oberrabbinern Ullmann und Isidor ein französisches Gebet gehalten, worauf Sänger und Orchester der großen Oper den Kirchenchor aus dem „Propheten" und den Wallfahrerchor aus „Dinorah" mit der vorgeschriebenen Orgelbegleitung aufführten. Um 6 Uhr führte der Extrazug, begleitet von den Angehörigen und dem Direktor Perrin, die sterbliche Hülle mit Windeseschnelle davon, dem letzten Ruheort entgegen. Auf vielen Anhaltepunkten begrüßten Gesangvereine und Sängerchöre mit Trauergesängen, Blumen und Lorbeerkränzen enthlößten Hauptes den traurigen Conduit; besonders ergreifend gestaltete sich aber der Empfang in Huy, einem kleinen belgischen Ort, zu nächtlicher Stunde, und in Brandenburg an der Havel.

Am Sonnabend, den 8. Mai Abends nach 7 Uhr langte die Leiche in Berlin an. Die Stunde ihres Eintreffens war, auf Wunsch der Familie Meyerbeer, geheim gehalten worden, um jede Empfangsfeierlichkeit zu verhindern. Von einer kleinen Schaar von Freunden empfangen, wurde sie in aller Stille in die Wohnung am Pariser Platz geleitet. Montags darauf, Mittags 12 Uhr, fand die feierliche Beerdigung statt, zu der fast ganz Berlin vor, und, soweit es Glanz des Namens und Geistes repräsentirte, in dem Trauerhause zusammengeströmt war. Diese Versammlung sah den Prinzen Georg von Preußen, den Fürsten von Radziwill, den Hausminister von Schleinitz, den Cultusminister von Raumer, den Ober-Cere-

monienmeiſter Graf von Stillfried, den Oberſt-Kämmerer Graf von Redern, den Hofmarſchall Graf von Luccheſini, den Commandanten von Berlin, General von Alvensleben, den Kammerherrn von Dachröden, den franzöſiſchen Botſchafter, Graf von Talleyrand, und den italieniſchen Geſandten, Graf von Launnay, beide an der Spitze ihres geſammten Geſandtſchaftsperſonals, den Oberbürgermeiſter von Berlin mit einer Deputation der beiden höchſten ſtädtiſchen Behörden, eine Abordnung der Akademie der Künſte, der königlichen Schauſpiele und ſämmtlicher übrigen Berliner Theater, des Tonkünſtlervereins u. ſ. w., die Direktoren im Cultusminiſterium, Geheimräthe Schulze und Pinder, die Profeſſoren Böckh, Waagen, von Raumer und eine große Zahl von Freunden und Verehrern des Verblichenen aus allen Ständen. Das ſchwarz ausgeſchlagene Zimmer, worin der Sarg, beleuchtet von einer Fülle von Kerzen, ſtand, war trauerfeſtlich ausgeſchmückt. Blumen, von der Königin und königlichen Prinzeſſinnen und Lorbeerkränze, von den königlichen Hoforcheſtern in Dresden und Berlin geſandt, prangten als Weihgeſchenke. Um 12 Uhr begann die Trauerfeier mit Abſingung eines der Klopſtock'ſchen geiſtlichen Lieder von Meyerbeer durch königliche Soloſänger, worauf der Geiſtliche, Rabbiner Dr. Joel aus Breslau, eine ergreifende Gedächtnißrede hielt. Während eines abermaligen Geſanges wurde der Sarg von den Vorſtehern der Beerdigungsgenoſſenſchaft hinabgetragen und in den einfachen Leichenwagen geſetzt. Nicht ohne Mühe ordnete ſich der ungeheure Zug, eröffnet durch eine

Abtheilung berittener Schutzmannschaft. Nun folgten die gesammten Musikchöre der Cavallerie und Artillerie Berlins, 120 Bläser stark, mit umflorten Instrumenten, geführt von den Musikmeistern mit schwarz behängten Marschallstäben und dem Direktor der Musiken des Gardecorps. Ihnen schloß sich das gesammte Direktions- und höhere Verwaltungs-Personal der General-Intendantur der königlichen Schauspiele an, von denen die königlichen Kapellmeister auf Kissen Orden und Lorbeerkranz trugen. Der mit Palmen geschmückte Leichenwagen wurde von den zwölf jüngsten königlichen Kammermusikern, welche gleichfalls Palmen trugen, geleitet. Hinter dem Leichenwagen folgten die Leidtragenden, die Mitglieder der königlichen Kapelle und die obengenannten Deputationen, denen sich die Verehrer des berühmten Todten und eine Volksmenge anschloß, welche hoch nach Tausenden zählte. Eine unendliche Wagenkette, unter deren Gliedern sich die Galawagen des Königs, der Königin, sämmtlicher Prinzen und des französischen Botschafters befanden, schloß den imposanten Zug, welcher sich unter entsprechender Musikbegleitung langsam durch die dicht bevölkerten Linden bewegte. Von der Zinne des Opernhauses wehte eine mächtige schwarze Fahne, und der im Säulengang aufgestellte männliche Opernchor ließ den Zug vorbei passiren, indem er den Choral: „Was Gott thut, das ist wohlgethan," in die still heitere, sonnige Mailuft sang und während die Königswache gegenüber in's Gewehr trat. Der Eingang, sowie die Leichenhalle des jüdischen Friedhofs, den man endlich erreichte, waren schwarz ausgeschlagen. Hier sang der Theaterchor B. A. We-

ber's Strophen: „Raſch tritt der Tod den Menſchen an," ſprach Dr. Joel die Trauerandacht und ein Gebet, worauf die Beiſetzung in dem Familienbegräbniß, neben der Mutter des Verewigten, ſeinem letzten Willen gemäß, erfolgte. Eine einfache marmorne Tafel, mit Namen, Geburts- und Todesjahr bezeichnet prunklos die Stelle, wo der berühmte, von einer ganzen Welt geprieſene und gefeierte Meiſter in Frieden ruht.

Selten nur hat die Welt Gelegenheit gehabt, öffentlich darzulegen, wie tief ſie der Tod eines ihrer Lieblinge ergriffen hat. Hier hallten Theater und Concertſäle von ſeinem Namen wieder. Aus großen und kleinen Orten Deutſchlands, Belgiens, Frankreichs, Italiens u. ſ. w. liefen Berichte von mehr oder weniger ſinnigen Erinnerungsfeierlichkeiten ein, die kleine franzöſiſche Stadt Montauban ſchrieb einen Preis für das beſte Gedicht auf Meyerbeer aus, Büſten des Verewigten wurden in Berlin und Paris aufgeſtellt, Straßen und Plätze in Paris und Spaa nach ihm benannt. Als Meyerbeer in Paris verſchied, hatten ſein „Robert" die 470. und ſeine „Hugenotten" die 398. Vorſtellung erlebt.

Meyerbeer's im Jahre 1863 niedergelegtes Teſtament intereſſirt die Oeffentlichkeit dadurch, daß es von dem ſeiner Familie vererbten ungeheuren Vermögen folgende Legate ausgeſchieden hat:

1) 10,000 Thaler für Gründung einer Meyerbeer-Stiftung in Berlin, welche von den Zinſen alle zwei Jahre einen verdienſtvollen Stipendiaten auf die Kunſt- und Studienreiſe

nach Paris, Italien und durch Deutschland zu schicken hat,

2) 10,000 Francs der Société des auteurs et compositeurs dramatiques in Paris,

3) 10,000 Francs dem Pariser Tonkünstlerverein (Association des artistes musiciens),

4) 1000 Thaler dem jüdischen Krankenhause, und dieselbe Summe dem Auerbach'schen Waisenhause in Berlin,

5) 500 Thaler dem Louisenstift in Berlin,

6) 300 Thaler der Krankenkasse des Berliner Tonkünstlervereins.

V.

Was noch zu berichten übrig bleibt.

In der großen Reihe berühmter Kunstgenossen nimmt Meyerbeer seinen hervorleuchtenden Platz unter den Größten nicht blos als Musiker, sondern auch als allseitig und fein gebildeter Mann und als reiner und guter Mensch ein. Er hat ein neues dramatisches Kunstgebiet in großartigen Dimensionen geschaffen, von dem aus er erhaben und kühn, eindringlich und ergreifend, jauchzend und klagend in einer Sprache redete, welche die ganze Welt verstand und begeistert in sich aufnahm. In seinen Werken waltet noch jene alte Kraft und Energie, welche bis hart an die Gränze der Trivialität mitunter streift, ein Kunstwerk aber wohlthätig durchsäuert und es vor Zerfließen und Verschwimmen in mattherzige Empfindungen bewahrt. In den Partituren der nach beethoven'schen Zeit wird man jene urwüchsige Kraft, welche nicht mit Leidenschaft zu verwechseln ist, vergeblich suchen. Immer mit Musik beschäftigt und dieser Kunst treu bis zum letzten Athemzuge dienend, darf es weniger Wunder nehmen, daß er die Hülfsmittel erweitert und vermehrt und daß er z. B. eine neue, effektvolle und

mustergültige Art der Instrumentirung geschaffen hat. Auch den Gesang hat er in seine naturgemäßen Gränzen gebannt; schön zu singen ging bei ihm allen anderen Erfordernissen des Sängers voran. Die Oper selbst aber hat er aus dem bisherigen engen Rahmen der Familien- und Dorfgeschichte auf das große und weite Gebiet der Welthistorie geführt.

Trotz seiner unausgesetzt durch frei gewählte Stoffe, oder durch Gelegenheitsarbeiten (auch die letzteren sind bei ihm, so zahlreich sie waren, großen Theils Musterwerke) in Anspruch genommenen Zeit, bewahrte er doch einen lebhaften, empfänglichen Sinn für die verschiedenartigsten Bestrebungen des menschlichen Geistes, bis zur politischen und socialen Thätigkeit hin, welcher er in liberaler, freidenkender Gesinnung gegenüber stand. In allen Fragen der Kunst, Wissenschaft und des öffentlichen Lebens fand man ihn orientirt und konnte sich seiner eingehenden, geistvollen und durchaus selbstständigen Beleuchtung und Beurtheilung wahrhaft erfreuen. Seine Umgangsart überhaupt harmonirte zu seinem ganzen übrigen feinsinnigen Wesen, indem sie in jeder Sphäre, mit der er verkehrte, den dort geläufigen gefälligen Ton traf. Das merkwürdige Reiseleben hatte ihn mit allen Kreisen der Gesellschaft, von den sogenannten Allerhöchsten Herrschaften an, bis zum schlichten Privatmann, als der er selbst auch am liebsten erschien, in Berührung gebracht, ja, sein Berliner Amt und die Pariser Beziehungen fesselten ihn sogar an die Ersteren und an den Hof, aber überall wurde die einnehmende und zu den Verhältnissen passende feinfühlige Form seines Auftretens hoch anerkannt. Bekannt und zum guten Theil befreun-

bet mit allen Notabilitäten der Welt, im Geſchäftsverkehr mit Theaterdirektoren, Muſikern, Sängern, Verlegern, Redakteuren, Kritikern ruhte eine Correſpondenzlaſt auf ſeinen Schultern, welche manchen Anderen erdrückt hätte. Dennoch bewältigte er ſie, ſowie die Verwaltung ſeines großen Vermögens mit Hülfe nur eines Sekretairs. Dieſer Reichthum aber hat ihn weder übermüthig, noch ſelbſtzufrieden gemacht, da ſein ganzes Sein nur in der Muſik wurzelte. Er lebte im höchſten Grade einfach und frugal, nie, daß ſich ſeine Bedürfniſſe bis zu entbehrlichen Luxusartikeln verſtiegen. Wohlwollend und mildthätig, wie er von Natur aus war, gingen ſeine Wohlthaten nicht in das was die Welt Große benennt, weil er überall den Maßſtab ſeiner eigenen geringen Bedürfniſſe anlegte.

Schwer iſt es, zu ſagen, ob die natürlichen Bande, oder die freigewählten in der Kunſt ſeinem Herzen näher ſtanden. Er war ein ebenſo zärtlicher und zuvorkommend beſorgter Gatte und Vater, wie Freund des talentvollen, aufſtrebenden Künſtlers; namentlich ſuchte er in der Tändelei und Verhätſchelung der Coriphäen ſeiner Opern, welche er ſich in früherer Zeit meiſt ſelbſt geſchaffen hatte, ſeines Gleichen. Jeden Muſiker, bis hinab zum Paukenſchläger, behandelte er wie einen geſchätzten Collegen, und in ſeiner Correſpondenz mit ſolchen Künſtlern geringerer Ordnung frappirt gar oft der überaus achtungsvolle Ton, welchen er dieſen Untergebenen gegenüber anſchlägt, mit denen er ſich eins zu fühlen ſchien, wo es den Dienſt der über Alles verehrten Muſe galt. Wohlwollend, wie ſeine Umgangsart, war auch ſeine Beurtheilung der mitlebenden Componiſten und ausführenden Künſtler: den wahr-

haft bedeutenden war er mit einer Art Enthuſiasmus ergeben, an den unbedeutenderen wußte er wenigſtens die hervorragenderen Seiten in das vortheilhafteſte Licht zu ſetzen. Alle aber kümmerten und intereſſirten ihn, und er wurde nicht müde in Erkundigungen nach dieſem und jenem, welcher ſeinem Horizont einmal entrückt war. Seine Ideale jedoch waren und blieben Gluck und Mozart, für welche er eine wahrhaft andächtige Verehrung und Bewunderung bei jeder Gelegenheit bekundete. Beiden Heroen gegenüber fühlte er ſich klein und unbedeutend, nicht ſo allen anderen Meiſtern der Gegenwart und jüngſten Vergangenheit gegenüber, neben welche er ſich zum Mindeſten ebenbürtig hinſtellte. Genährt wurde dieſes Selbſtbewußtſein, welches er gleichwohl keineswegs zur Schau trug, durch die großen Erfolge und die ſeltenen Ehrenbezeugungen, die er im reichſten Maße erfuhr. Seine reichhaltige Sammlung von Orden und Ehrendiplomen hatte für ihn ſelbſt nur den Werth galanter Ehrengeſchenke, trug er ſie ja nur bei Hoffeſtlichkeiten, und iſt er doch um Erlaubniß zur Führung des in Würtemberg erworbenen Adelstitels nie eingekommen, aber unſchätzbaren Werth zollte er denſelben als ſeiner Kunſt dargebrachten Huldigungszeichen, ſeiner Kunſt, deren Repräſentanten bisher in dieſer Art ſelten ausgezeichnet worden waren.

Die äußere Erſcheinung Meyerbeer's war, ungleich ſeinen oft gigantiſchen Gebilden, unſcheinbar und beſcheiden. Klein von Natur, wußte er ſeinen Körper nicht einmal in dem Enthuſiasmus der Direktion imponirend zu machen, wie ihm überhaupt als Dirigenten der Inſtrumental- und Vokalmaſſen, trotz

seines bewundernswerth feinen Ohrs, unerschütterliche Sicherheit und Ruhe abgingen, weshalb er, in richtiger Erkenntniß seiner Fehlbarkeit, die Einladung zur Leitung von Musikfesten stets ausschlug. Die freundlichen, klug blickenden braunen Augen machten seine Züge einnehmend; der energisch geschlossene Mund deutete auf Willenskraft und geistige Ueberlegenheit. Das ganze Portrait ist sein langes Leben hindurch überaus oft Gegenstand der malenden, zeichnenden und plastischen Kunst geworden und existirt in den verschiedensten Aufnahmen als Oelgemälde, Kupfer- und Stahlstich, Lithographie, Photographie, Büste, Statuette, und ihm zu Ehren geprägten Medaillen und als Medaillons. Die große und kleine von Numa Blanc in Paris angefertigte Photographie veranschaulicht sein Bild aus der letzten Lebensperiode am getreusten.

Meyerbeer hat nicht wenige noch ungedruckte Compositionen, sehr viele interessante musikalische Skizzen und biographische Tagebücher und einige große Opernpartituren hinterlassen. Laut testamentarischer Verfügung sind dieselben catalogisirt und unantastbar sicher gestellt worden, um erst 30 Jahre nach seinem Tode von dem dazu befähigten Nachkommen geprüft und, soweit sie dann noch werthvoll, veröffentlicht zu werden. Ausgenommen von diesem Schicksale sollte einzig und allein die Oper „Vasco da Gama" sein, welche ja auch schon contraktlich der großen Oper in Paris zugesichert war. Letztere nahm auch die Partitur sofort in Empfang, restituirte den ursprünglichen Namen „die Afrikanerin," unter welchem sie der Welt bereits seit vielen Jahren der Erwartung geläufig geworden war und beauftragte

den Direktor des Conservatoriums in Brüssel, F. J. Fétis, einen der vertrautesten der gelehrten Freunde des verewigten Meisters mit der nothwendigen Redaktion, keine leichte Arbeit, da Meyerbeer ja seine Werke erst in den Proben feststellte und bühnengerecht machte. Fétis wand sich mit Gewissenhaftigkeit durch die mannigfachen Lesarten, adoptirte nach seinem Ermessen die besten der doppelt componirten Nummern und verfuhr in den nothwendigen Strichen und Kürzungen mit Pietät. Daß er in allen diesen Stücken nicht unfehlbar gewesen, darf ihm nicht zum Vorwurf gerechnet werden. Auch die Direktion nahm sich des Werks wie eines kostbaren Vermächtnisses an, ließ es mit eminenter Sorgfalt ausstatten und einstudiren und brachte es am 28. April 1865 zur ersten Aufführung. Die enthusiastische Aufnahme desselben spottet aller Beschreibung. Statt des Meisters mußte seine Büste erscheinen, um unter vieltausendstimmigem Jubel feierlich gekrönt zu werden. Die überall mit der höchsten Spannung erwartete Oper erschien nun im April in London, im Mai in Madrid, im November in Berlin und Darmstadt, allenthalben mit Begeisterung und Beifall aufgenommen und trat sodann ihren Triumphzug über alle Bühnen dreier Erdtheile an, von denen sie nicht eher verschwinden, als bis unser gesammtes Opernwesen zur Sage geworden sein wird.

Unter allen Scribe'schen Textbüchern stehen sich keine anderen wahlverwandtschaftlich näher, als „Robert der Teufel" und „die Afrikanerin." In beiden schießt der romantische Stoff, durch phantastische, abenteuerliche Spukgebilde überreichlich gesättigt, über sein Ziel

hinaus und ist fast dazu geeignet, die Nichtigkeit der ganzen Romantik, welche in der absoluten Poesie längst dargethan ist, bloßzulegen. Trotz dem Alten ist die durchwaltende Idee eine überaus hohe und sittliche. Wie in den „Hugenotten“ zwei Confessionen im religiösen Zwiespalt, so stehen sich in der „Afrikanerin“ zwei Welten im Racenkampfe und im Conflikt um alle inneren und äußeren Güter entgegen, bis, und das ist das Erhabene und Erschütternde, das Weib, die Wilde, die heidnische Paria die tragische Sühne durch freiwilligen Opfertod vollzieht und das Prinzip der geläuterten Liebe und Humanität hoch über die socialen Bretterzäune der täglichen Moral und des nichtigen Dogma erhebt. Ein ewiger Grundsatz wird die Moral des Ganzen, und so kann der unsichtbare Chor die Oper mit den schönen, nach diesseits und jenseits deutenden Worten schließen: „In der Liebe ew'gem Reich, sind sich alle Menschen gleich!“ Daß die von der Art des Stoffes bedingten Mängel in dem Buche allenthalben vielfach hervortreten, ist klar; dennoch hat sich dasselbe immer als ein höchst talentvolles und geschickt construirtes bewährt, welches bis zum Schluß fesselt und hat in Selika und Nelusko zwei ganz neue und interessante Figuren der Musik geschaffen, wie es denn dem Componisten überhaupt reiche Gelegenheit gegeben hat, sein außerordentliches Talent nach allen und sogar nach neuen Seiten hin glänzend bethätigen zu können. Die französische Versdiktion ist stellenweise von unerreichter Schönheit, den wahren Dichter bekundend. Meyerbeer, welcher mit der Musik in alle Aeußerlichkeiten diktatorisch eingriff, hat mitunter mit diesen schönen, ja prächtigen Versen

kurzen Prozeß gemacht und sie zerbrochen und seinen höheren Zwecken untergeordnet. Bewundernd aber muß man auf die Schöpferkraft des Componisten blicken, die ihm erlaubte, im hohen Alter und nach einem Trifolium weltbedeutender Opern, noch ein Werk in so riesigen Dimensionen zu schaffen. Findet man im Allgemeinen den Styl auch wieder, den er sich selbst erfunden, und der die Basis seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit bildet, so giebt namentlich der vierte Akt in seinem wunderbar festgehaltenen Grundcolorit des Mährchenhaften, Zauberflötenmäßigen möchten wir fast in Hinblick auf Mozart's Schwanenwerk sagen, doch wieder so viel Neues in seinen Details, so Reizendes, daß man Alles genügend erst nach genauem Studium zu würdigen lernt. Im ersten Akte eine Staatsrath Scene in bewundernswerth großartiger Führung der Massen und Abhebung der charakteristischen Gegenmomente, klarer Beherrschung des Durcheinander und aufregender Steigerung, eine gigantische Nummer, im zweiten Akte ein verklärtes, dem Irdischen entrückendes Finale, im dritten Akte eine Reihe abwechselnder und pittoresker Bilder und zum Schluß eine Todesscene in ergreifender Tragik und von wundersamen divinatorischen Schauern durchweht: das sind die Grundzüge von Meyerbeer's letzter Oper, in welcher von Interesse für arienartige Cavatinen, geschmackvolle Romanzen, Lieder und Balladen kaum noch die Rede sein kann. Neben den vorher genannten großen Nummern sind es nur zwei Duette zwischen Vasco und Selica, welche in diesem Rahmen bestehen können, beide die glücklichste musikalische Erfindung und Steigerung des scenischen Effekts

bekundend, das Letztere namentlich ein Meiſterſtück für alle Zeiten, deſſen Wirkung aller Beſchreibung ſpottet; das Geheimniß liegt in der wundervollen Benutzung der Singſtimmen und in der Inſtrumentirung, wie ſie nur Meyerbeer verſtand und nach ihm noch Keiner wieder.

So hat denn der große Meiſter auch mit ſeiner letzten Partitur, an der er mit raſtloſem, nie ſich genügendem Fleiße gearbeitet hat, ein monumentales Werk geſchaffen, welches neben den übrigen Denkmälern ſeiner Kunſt immer noch beſtehen kann und die ganze Welt entzückt, entzücken und in unverwüſtlicher Kraft fortleben wird. Der Schöpfer ruht, wie die vorangegangenen Mitmeiſter und Prieſter ſeiner göttlichen Kunſt im engen Raume auf dem ſtillen Friedhofe. Mögen ihm ſäuſelnde Winde und linde Lüfte, welche über ſeinen Hügel dahin wehen, den Dank der Welt bringen für ſeine hinterlaſſenen, unvergänglichen Schöpfungen — jetzt und immerdar!

Bayerische Staatsbibliothek

Druck von Gustav Meyer, Berlin, Poststr. 13.

R. Lesser, Verlagsbuchhandlung in Berlin.

à Band 15 Sgr. — **Internationale Bibliothek** — à Band 2 Francs.

Adelheid von Auer, Modern. Roman in 2 Bänden.

— Schwarz auf Weiß. Novelle.

Karl Frenzel, Deutsche Fahrten.

Claire von Glümer, Düstere Mächte. — Erlöst. Zwei Novellen.

Mor. Hartmann, Die Diamanten der Baronin. Roman. 2 Bände.

E. Laboulaye, Paris in Amerika. Humor. satyr. Roman in 2 Bdn.

Alfred Meißner, Kleine Memoiren.

M. Ant. Niendorf, Entfesselte Furien. Culturhist. Roman aus dem 30jährigen Kriege. 2 Bände.

Paris. Ein Spiegelbild seiner Geschichte, seines Geistes und Lebens. In Schilderungen von den bedeutendsten Schriftstellern Frankreichs.

In folgenden Bänden:

Geschichte von Paris. Von V. Hugo, L. Blanc, Pelletan und Fournier.

Das Museum des Louvre. Von Th. Gautier.

Die Paläste und Denkmäler von Paris. Von Lasteyrie, Boutmye, Lanfrey, Quinet ꝛc.

Physiologie von Paris. Von Féval, About, J. Janin, Champfleury, Bamberger ꝛc.

Promenaden in, um, unter- und oberhalb Paris. Von A. Karr, P. de Kock, Achard, Nadar ꝛc.

Elise Polko, Verklungene Akkorde.

J. Rodenberg, Aus aller Herren Länder. Plaudereien.

J. Ruffini, Verf. des „Doctor Antonio", Ein stilles Plätzchen im Jura.

à Band 10 Sgr. — **Welt-Bibliothek** — à Band 1 Fr. 50 Ct.

F. Arndt, Eduard Hildebrandt, der Maler des Kosmos.

K. A. Heigel, Es regnet. Novelle.

George Hesekiel, Gemischte Gesellschaft. Biographische Skizzen.

— Absonderliche Menschenkinder. Portraits.

George Hiltl, Die Freier der Markgräfin. Historische Novelle.

— Der Kammerdiener des Kaisers. Eine Hofgeschichte.

Carl v. Kessel, Die Folgen eines Kusses. Novelle.

H. Mendel, Giacomo Meyerbeer. Sein Leben und seine Werke.

Max Ring, Der Ankläger von Straßburg. Historische Novelle.

Johannes Scherr, Mischmasch. Novellen und Skizzen.

Levin Schücking, Neue Novellen.

Ernst Serret, Wiedergefunden. Roman aus d. Französischen. 2 Bde.

Otto Ule, Alexander von Humboldt, Biographie für alle Völker der Erde.

M. M. von Weber, Aus d. Welt der Arbeit.

Internationale Buchhandlung in Berlin, 27 und 28 Leipziger Straße.